
مجلة نقدية شهرية تصدر مؤقتاً بصيغة PDF
نقد 21
العدد السابع/ يونيو 2022م
NAQD 21
Critic Magazine
Jun 2022
عدد خاص
سينما
يسري نصر الله: إعادة الصياغة الذاتية للتاريخ
أدب
رشيد بوجدرة: تاريخ حافل وصراع متجدد
فوتوغرافيا
المقدس والمدنس: فوتوغرافيا الصدمة
موسيقى
وارن إليس: المتلاعب بالأساطير



فضاءات
رواية
سيدة أيلول
زياد أحمد محافظة

افتتاحية:

الحراك النقدي وصناعة الكذب!

استُخدم مفهوم الحراك Mobility كثيرا لوصف ما يُسمى بالحراك الاجتماعي Social Mobility، وهو ما يعني إمكانية تحرك الأشخاص أو الجماعات إلى أسفل أو إلى أعلى الطبقة، أو المكانة الاجتماعية في هرم التدرج الاجتماعي، لكن مفهوم الحراك ذاته تم استخدامه في الكثير من المجالات الأخرى المُختلفة، منها الحراك الاقتصادي، والحراك المكاني، والحراك الفكري، ثم الحراك النقدي، والذي يعني إثارة حركة نقدية ما، ونشيطة، ومُكثفة تجاه عمل فني- سواء بالسلب أم بالإيجاب- نظرا لأهمية هذا العمل، وإثارته للكثير من الجدل والاختلاف عليه.

إذن، فمفهوم الحراك يعني في جوهره النشاط، وعدم الثبات، وإذا ما تمت نسبته إلى النقد؛ فهو يعني حالة حقيقية من النشاط النقدي تجاه عمل فني ما.

إن البحث عن المفهوم ومحاولة تأصيله، أو توضيحه أولا، كان السبب فيه الزوبعة والضجيج المُثاران في الفترة الماضية بين المُثقفين المصريين حول رواية "ماكيت القاهرة" للروائي المصري طارق إمام، وادعاء الكثيرين بأنها قد أثارت الكثير من الحراك النقدي، وهو الأمر الذي يثير الكثير من الدهشة والتساؤلات لدينا تجاه المفاهيم الثقافية، واستخدامها في غير مواضعها؛ الأمر الذي لا بد له بالضرورة إلى إثارة حالة من الكذب، والأسطرة اللتين لا علاقة لهما بالواقع المُحيط بنا.

لا يمكن إنكار وجود حالة ضخمة وغير طبيعية من الحشد، والمديح حول رواية "ماكيت القاهرة" في الآونة الأخيرة- مُعظم أصحاب هذا الحشد مصريين- وهذه الحالة لم تكن سوى مُجرد مديح مُبالغ فيه للرواية، ولكن، هل معنى ذلك أن ثمة حراك نقدي قد أثارته الرواية بالفعل أدى إلى كل هذا الضجيج؟

إن المُتأمل لما حدث سيجد ثمة "بوستات" كثيرة على موقع التواصل الاجتماعي "فيس بوك" كتبها مجموعة من القراء العاديين، أو المُثقفين، كما سيُلاحظ مجموعة من "الريفيوهات"/ عروض الكتب التي كتبها القراء أيضا ممن لا يمكن أخذ كتابتهم وحملها على محمل النقد، ثم كتابات صحفية لمجموعة من أصدقاء وزملاء الروائي شبيهة بما نُطلق عليه في مصر- نقطة الفرح، أي المُجاملة التي لا بد منها- ثم مجموعة من الكتابات التي كتبها مجموعة من الروائيين وكتاب القصة القصيرة والشعراء ممن هم أصدقاء أيضا للروائي، وليسوا بنقاد، والقليل جدا والنادر من المقالات النقدية بمفهومها النقدي الذي كتبه بعض النقاد!

إذا ما قمنا باستعراض ما فات، هل من المُمكن لنا الذهاب إلى أن الرواية بالفعل قد أثارت حراكا نقديا حقيقيا؟

الإجابة القاطعة هنا هي: لا. فنحن لم نر أي حراك نقدي مثلما قال الكثيرون، بل رأينا حالة من الضجيج، والتجييش باسم النقد، أي أنه قد تم استخدام المُصطلح النقدي بكثافة وتركيز وإسقاطه على ظاهرة ليست نقدية في حقيقتها، بقدر ما هي ترويجية مدائحية للعمل الروائي وإلصاقها به.

إن خطورة ما تم، في حقيقته، يقف بنا عند أزمة الثقافة العربية بشكل عام، والمصرية منها، بشكل خاص- لا سيما الثقافة النقدية التي قاربت على الزوال بسبب وسائل التواصل الاجتماعي وسطحيتها، وجمهورها العريض من الغوغاء الذين منحتهم ديمقراطية وسائل السوشيال ميديا حق اللغو، والحديث في كل شيء، وأي شيء.

هذه الأزمة- الغوغائية- تستخدم مجموعة من الاصطلاحات النقدية- عن وعي أو عدم وعي- وتقوم بإحالتها وإسقاطها وإلصاقها بمجموعة من الظواهر غير الحقيقية من أجل صناعة الكثير من الصخب الذي لا يفضي بنا في النهاية إلا إلى صناعة الأوهام والأساطير، وهو ما يُكسب العمل في النهاية شعبويته نتيجة الإلحاح المُبالغ فيه، واستخدام الكلمات والمُصطلحات في غير مواضعها.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى لاحظنا حالة من التشنج غير المنطقي، أو غير المُبرر، قاربت البكائيات، في الوسط الثقافي المصري حينما لم يتم تصعيد الرواية في جائزة البوكر من القائمة القصيرة إلى الفوز بالجائزة، هذه الحالة من التشنج لم تكن طبيعية، فضلا عن كونها غير صحية؛ فما كُتب من قبل الكثيرين بعد إعلان الفائز بالجائزة إنما يُدلل ويؤكد على حالة من حالات الانهزامية الثقافية، وعدم رؤيتنا لأحد خارج ذواتنا فقط، بمعنى أن الحشد الضخم الذي سبق إعلان الجائزة لم يؤت أكله في نهاية الأمر؛ مما أصاب المصريين بالكثير من الحزن، وكأنما الجائزة باتت هي معيار الإبداع المصري، ومعنى أن الرواية لم تفز فهذا- بالنسبة لهم- انتكاسة للإبداع المصري الذي لم يعد يحصد الجوائز، أو الوقوف المُتعمد من قبل الآخرين للإبداع المصري بالمرصاد ومنعه من الفوز رغم استحقاقه لذلك، رغم أن الجوائز لم تكن يوما معيارا لأي شيء.

إنها حالة خطيرة من حالات الانهزامية، والشوفينية التي يمارسها المصريون تجاه أنفسهم، وإبداعهم؛ نتيجة شعورهم، الواهم، بانسحاب المركزية المصرية الثقافية والفنية من تحت أرجلهم؛ لأنهم لم يعودوا يحصدون الجوائز، أي أنها إسقاط نفسي مريض في نهاية الأمر يقترب من الضلالات، يؤكد على وجود خطأ لا بد من الوقوف عليه لعلاجه في الثقافة المصرية.

قد تكون رواية "ماكيت القاهرة" من الروايات الجيدة، وقد تكون رواية متوسطة، ويُحتمل أن تكون رواية رديئة؛ فالحديث هنا ليس عن الرواية في حد ذاتها، ولا عن كاتبها، لكن امتهان المُسميات، والمُفردات، والاصطلاحات الثقافية والفنية في غير مواضعها إنما يصل بنا في النهاية إلى حالة من حالات الكذب على الذات؛ ومن ثم تتفيه، وتسطيح المفهوم الثقافي، وصناعة كذبة عملاقة لن تؤدي بنا إلى أي تقدم ثقافي أو فني في نهاية الأمر.

محمود الغيطاني

العـدد السابع
يونيو 2022م

نقد 21
مجلة نقدية مستقلة
تصدر شهريا بتقنية PDF مؤقتا

تشكر أسرة المجلة المصور
وليد فكري على مساهمته القيمة
بمجموعة صور ألتقطت خصيصا للمجلة
في ملف السينما عن المخرج يسري
نصرالله

لوحة الغلاف
المخرج/ يسري نصرالله
بعدسة الفنان: وليد فكري.



رئيس التحرير
محمود الغيطاني
leclub44@yahoo.com

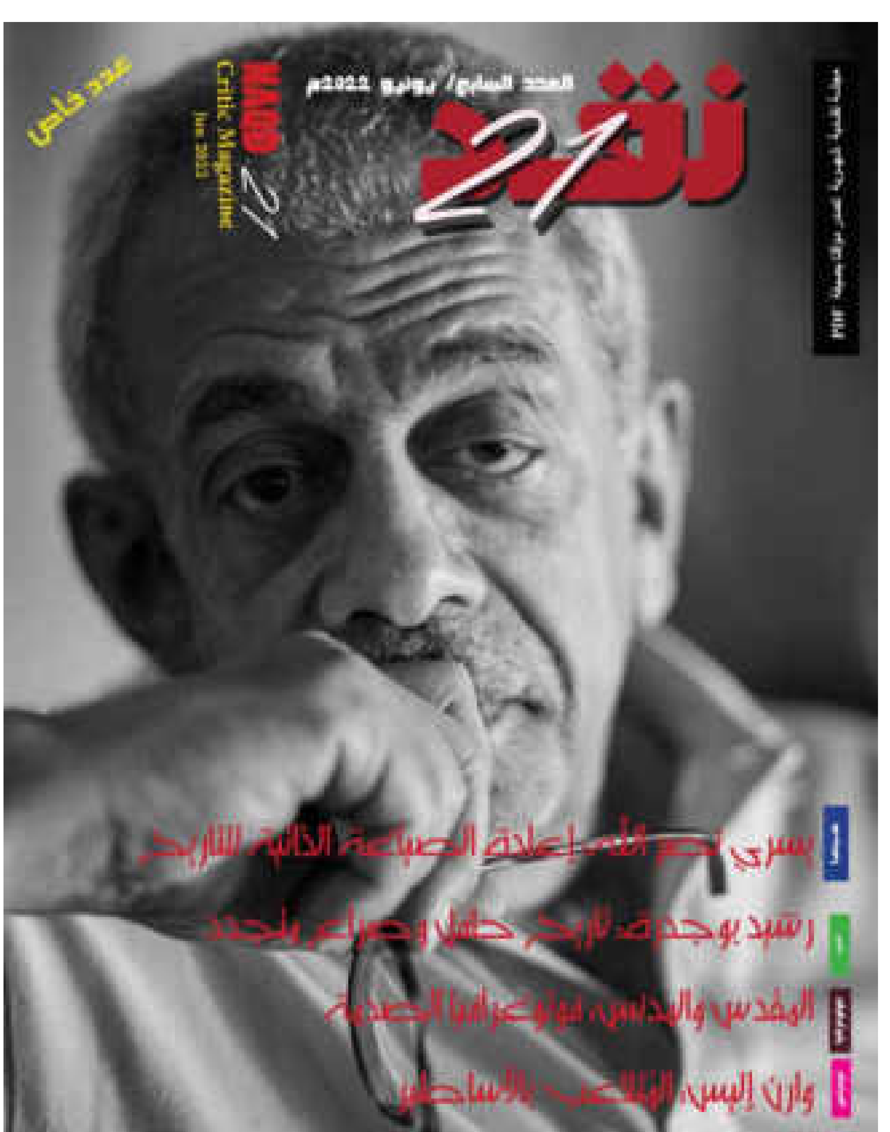
مدير التحرير والمخرج الفني
ياسر عبد القوي
Abdelkawy.yasser@gmail.com

FaceBook:
https://www.facebook.com/Naqd21Magazine

E-Mail:
editor.naqd21magazine@gmail.com



فهرس العدد:



عدد خاص
نقد 21
العدد السابع/ يونيو 2022م
NAQD 21
Critic Magazine
Jun 2022
يسري نصر الله: إعادة الصياغة الذاتية للتاريخ
رشيد بوجدرة: تاريخ حافل وصراع متجدد
وارن إليس: المتلاعب بالأساطير




ملف العدد:
أدب





بوجدرة: التجديد والتطليق



د. إسماعيل مهنانة

الجزائر



حين كتب رشيد بوجدرة روايته الأولى "التطليق" 1969م، كانت الرواية الجزائرية لا تزال تدور كلّها في فلك "الثورة التحريرية" وأدب التحرر من الاستعمار، كما كانت كلّها رواية مكتوبة باللغة الفرنسية، ولم تظهر أول رواية بالعربية إلا سنة 1972م- ريح الجنوب، لعبد الحميد هدّوقة- كما أن فنّ الرواية، في الجزائر كان تحت سطوة كبار الكُتّاب المُفرنسين من ذوي الصيت العالمي، أمثال محمّد ديب، وكاتب ياسين ومولود فرعون. وعلى هذه الخلفية الكولونيالية، كُتبت رواية "التطليق"، وكان عنوانها تلميحا مُباشرا للتطليق والقطيعة مع كل هذه التقاليد. بل كانت قُنبلة جمالية هزّت عرش الأدب الجزائري، حتى قال عنها كاتب ياسين: "ها قد جاء من يزحزحنا جميعا".

فما أوجه التجديد والقطيعة التي أدخلها بوجدرة إلى عالم الرواية الجزائرية؟

أوّل ما يصدم قارئ "التطليق" هو الأسلوبية الجديدة التي قطعت نهائيا مع الأسلوب الكلاسيكي التي امتهنه الأدب الجزائري إلى ذلك الحين، فالنصوص الروائية للرواد الكبار ظلّت مُحافظة على أصول ذلك الفن بخصائصه التقليدية المُنحدرة أساسا من الرواية الفرنسية، أي اللغة الواضحة، والوصف الدرامي، والتسلسل الزمني البسيط والمُتعاقب للأحداث. كل ذلك لم يقنع الروائي الشاب، كان عُمر بوجدرة آنذاك 28 سنة فقط. لهذا فقط أدخل أسلوبية جديدة تماما في اللغة الفرنسية، فزمن "التطليق" لا يتسلسل في أي تراتب منطقي، أو أي تعاقب تاريخي للأحداث، بل يدور في شكل حلزوني، والأحداث بدورها تتطور في شكل حلزوني، فتعود في كلّ مرة إلى حدثها الأصلي، وتعاود الانطلاق منها لتطوير أحداث أخرى وهكذا. كانت تلك الأسلوبية تنحدر من تقاليد روائية غير فرنسية، وسيشرح بوجدرة فيما بعد أنه استلهمها من الزمن الدائري للروائي الأمريكي، صاحب "الصّخب والعنف" وليم فولكنر.

أمّا القطيعة الثانية والأساسية التي حملتها "رواية



وليم فولكنر

رشيد بوجدرة

التطليق" فتتعلق بموضوع الرواية نفسه، فلأول مرّة يخرج روائي جزائري عن مواضيع الثورة الجزائرية والمُعاناة مع الاستعمار وجدل التحرر، أي موضوعة التّاريخ، ويكتب عمّا كان يُشبه التابو في مُجتمع أبوي مُحافظ، أي موضوعة "التطليق" داخل الأسرة الجزائرية، وقد برر ذلك أيضا فيما بعد أنّه استلهم ذلك من حياته الشخصية وحياة والدته التي تعرّضت لهذه المُمارسة الذكورية.

أمّا القطيعة الثالثة التي سيُدخلها بوجدرة، فستكون في شكل مُفاجأة بعد ثلاث سنوات، حيث يكتب سنة 1972م، رواية "الإنكار"، وهي رواية تُعالج لأول مرة تابو الجنس، ومن زاوية مُختلفة تماما. يروي فيها حكاية الرواي/ الكاتب، رشيد، كيف عاش حياته العشقية الأولى مع فتاة فرنسية، وكيف تتحول العلاقة الاستعمارية بين الغالب والمغلوب، إلى تبادل أدوار جسدي وجنسي، وكيف يكتشف الإنسان المُستعمَر أنه لم يتخلّص من الاستعمار لأن عُقدة الغَلبة صارت في الدمّ.

ثمّ يواصل مشروع جرأته في فتح التابوهات الجنسية، لاحقا في رواية "انبهار" ويبوح في سيرة ذاتية عجيبة كيف اكتشف الجنس لأول مرّة وهو لا يزال مُراهقا من خلال علاقته بقريبته، وكيف شكّل ذلك الجرح الأصلي الذي جعل منه روائيا.

بعد ذلك يواصل بوجدرة مشروعه السردي في شكل قطائع مع كل التقليد الروائي الجزائري، يتمرّد على سياسة الدوّلة الجديدة عبر إدانة "البيروقراطية" التي كانت قد استحكمت في كل مفاصل المُجتمع في رواية "الحلزون العنيد" 1977م، ثم رواية "ألف عام وعام من الحنين" 1979م.

أمّا القطيعة الرابعة فستأتي "كزلزال"، لكن في رواية "التفكك، 1982م، فيكتب بوجدرة أول رواية باللغة العربية.

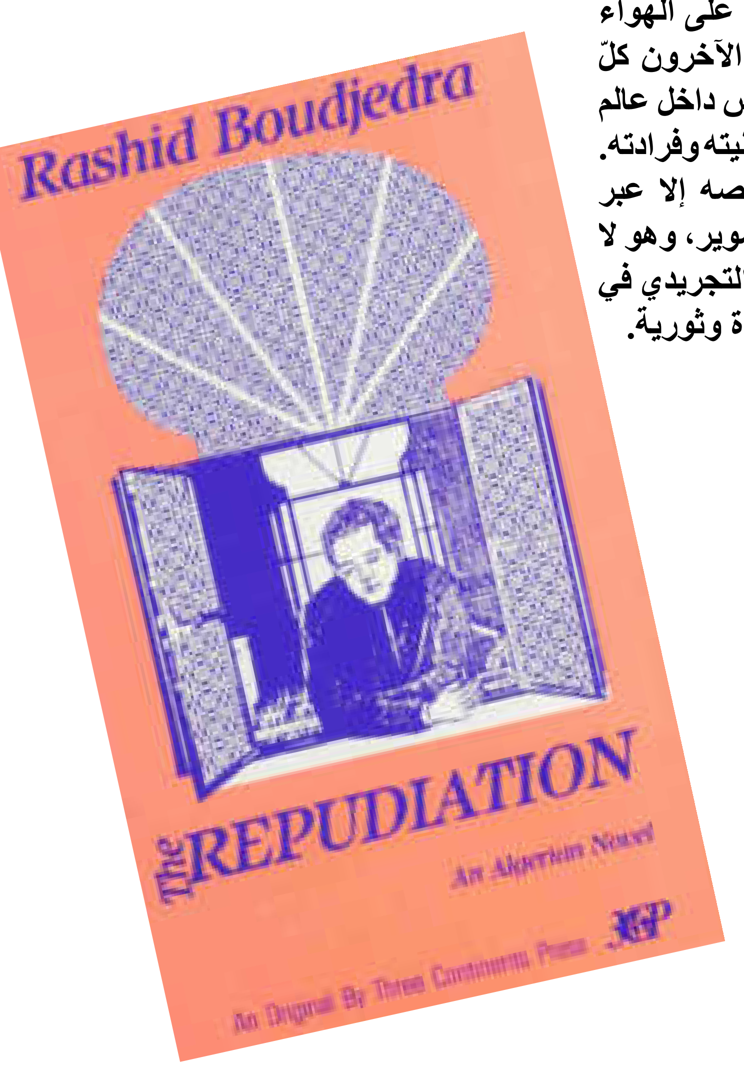
"هل كان ذلك تنكّرا واعيا لكل التقليد الفرانكفوني الذي ينحدر منه، أم كان إنكارا لاواعيا للحمولة الاستعمارية التي تحملها لغة المُستعمر؟ أم أنه مُجرّد انسياق وراء موجة التعريب التي كانت الدولة الوطنية الفتية قد شرعت في تأسيسها وفرضها في

كل القطاعات الأخرى؟

سيجيب بوجدرة على كل تلك الأسئلة في رواية "التفكك" نفسها. ويقول إنه اكتشف بعد كلّ مساره الروائي بالفرنسية، بذلك التفكك في هوّيته ككاتب، وأن ذلك التفكك الذي صار يعيشه كل كتّاب الجزائر بالفرنسية، تحوّل إلى تفكك اجتماعي، وصار صراعا بين النُخب المُعرّبة والنُخب المُفرنسة.

لهذا سيبدأ بوجدرة في رحلة سردية باللغة العربية امتدّت طوال عقدي الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، سيكتب روائع أخرى، وبعربية حداثية مُختلفة جذريا عن المتن الروائي العربي في أقطار أخرى، بل صار أسلوبا خاصّا به. يتجلّى ذلك الأسلوب في روايات "المرث" 1984م، و"انبهار" 1985م، و"ليليات امرأة آرق" 1986م.

ثم رواية "تيميمون" 1994م. تعتمد لغة بوجدرة العربية، على أسلوب التقطّع والتكرار، وإحياء الكلم التراثي الغريب، وإعادة تبيئته داخل تصوير حداثي جديد يحاكي الفنّ التجريدي في الرسم، لهذا يمعن في وصف رطوبة البيوت القديمة، وصخب الشوارع المُكتظّة واللزوجة الدّابقة لدهاليز المُدن العتيقة، والشبابيك الصدئة، والشرفات المُتدلية كأفواه فاغرة، وامتزاج الألوان والأصوات والأشكال لتشكّل ألواح تشكيلية مفتوحة على الهواء الطّلق. فيتعجّب كيف لا يرى الآخرون كلّ هذا الجمال، وكيف أن من يعيش داخل عالم جمالي، ينسى أن ينتبه إلى جماليته وفرادته. ولا تتطور الأحداث في نصوصه إلا عبر الإمعان في هذا الوصف والتصوير، وهو لا ينكر أنه يستلهم مُباشرة الفن التجريدي في الرسم لتنمية لغة روائية جديدة وثورية.





زيت وباستيل على قماش - Francis Bacon- 1946
(197.8 x 132.1 cm)

أدب



بوجدرة وتضاريس الكتابة القاسية!

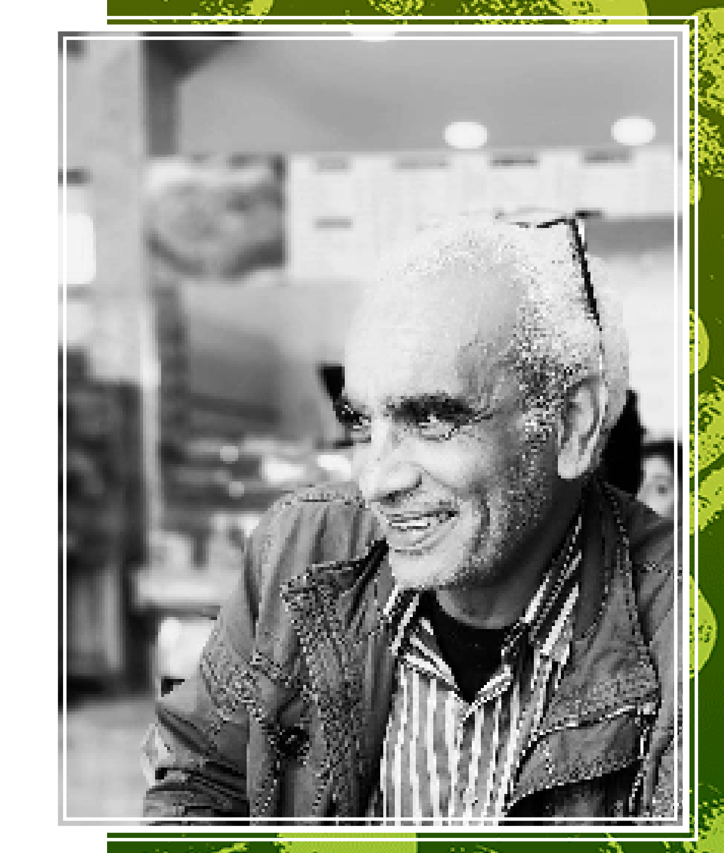
الهادي بوذيب

الجزائر

إنّ الكتابةَ عن العالم السردي في أعمال رشيد بوجدرة الروائية، ليس بالأمر الهيّن، ولا نبالغ في حُكمنا إن وضعنا هذا الروائيّ في مرتبة الأدباء الكبار، وسردياتهم العظيمة، والتي تركت أثرها وسُلطتها على الخيال الإنساني .

إنّ الدخول إلى سرديات بوجدرة والغوص فيها، قد يضعك أمام موقفين مُتناقضين؛ فقد تشعر في الوهلة الأولى أنّك تعرفه، وفي الوقت نفسه قد ترفضه.

لكن سرد بوجدرة هو سردك بامتياز، سارد جسدك المُنهك الملتوي تحت قبب الرمزيات المُتراكمة، وأقانيم السُلطات الثلاث- الله، الدين، الحاكم- فلا مناص، إن أخبرك ذلك السارد بأنّك مُحاصر بسياج من التضاريس والفخاخ المُنتصبة، وبأنّك مُلاحق بالخطئية والشر الأعظم؛ فسارد- التفكك والحلزون العنيد، وتميمون.. الخ- يقترح عليك النظر في تضاريس جسدك الذي حرمت منه، ويدعوك بقسوة أن تنغمس في الطمث والدم، وتشتم روائحك الكريهة.



1 - النواة الصلبة :

في مجموع سرديات بوجدرة، نتساءل عمّا يُسمى بالجسد المُضطهد والمُغترب فكريا ودينيا وجنسيا وثقافيا وسياسيا. فهل يمكن اعتبار الجسد المسرود في روايات بوجدرة هو النواة الصلبة في تضاريس الكتابة ومُتخليها ومُخيالها المُفارق والمُتماثل في الوقت نفسه؟

سرد الجسد- سواء كان السرد شكلا مُتأصلا أو جزء من أفعال الإنسان، أو شكلا لغويا وذهنيا يستخدم ليصف واقع الإنسان ويعيد بناءه ويفهمه، مسائل وصلت مُناقشتها إلى مستوى مُعقد في التاريخ وفلسفة التاريخ.[1]

إنّنا، كما يبدو الأمر، أمام جسد يتمظهر كشكل سردي، حيث يغوص سرد بوجدرة في هوية هذا الجسد محاولا تفكيكه وإعادة صياغته، لعل وعسى أن يخرج من مرضه العصابي.

رغم حالة مرض الجسد في نصوص بوجدرة، إلا أن هذا المرض يتجاوز حدود هذا الجسد الظاهر، وحتى لو عبّرت الكتابة عنه بشكل أو بآخر في الحالة والوصف،



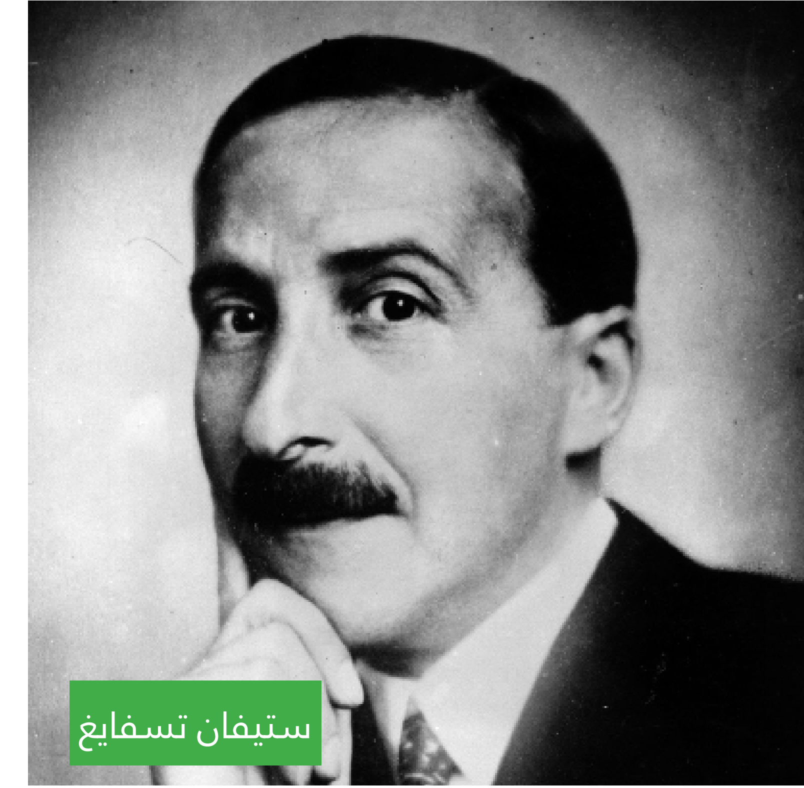
إلا أن كتابته عنه هي كتابة تضمر تصورا وحفرا فيما قبل، وما بعد الجسد، حيث: "إنّ المرض يبدو للإنسان دوما مبعوثا من قبل أحد ما. ولهذا الكائن اللامتصور الذي بعث المرض أسباب مخصوصة جعلته يولج المرض في هذا الجسد بالذات".[2]

كما لا يمكن الوصول إلى الصحة العمومية للجسد الفردي والجماعي، إلاّ بعد مُعاينة وتشخيص المرض التاريخي والميتافيزيقي، ومُلامسة منظومات التصور التي برمجت الجسد وقواعده.

لا يجب أن نتسرع في الحُكم على أوصاف الجسد التي يغرقنا فيها بوجدرة لأجل أن يظهر لنا واقعية جسد مُقرف في طبيعته وشواغله، بل إنّ الأمر يتجاوز هذا التصور حتما، فهو يحاول الاقتراب من الجسد، لأجل الإمساك به وتحريره من سجن المانوية، والانسجام مع نفسه والبحث في جوهره، والاحتفال به بجوهريته المفقودة، وفي هذا الإطار يدعونا كل من "جورج باتاي"، و"موريس بلانشو" إلى إعادة البحث في كينونتنا الجوهرية، بديلا عن ذلك الجسد المُبرمج، إذ: "يتصور باتاي الاستقلال الإنساني، ورغم تحذيراته الخاصة، بطريقة أخرى وليس بوصفه حدا للترابط. فبالنسبة إليه، كما بالنسبة إلى بلانشو، يوجد كائن إنساني جوهري، وهو ليس بحاجة إلى الآخرين. فإذا تدخل هؤلاء، فيجب البحث عن السبب. ويقول بلانشو وباتاي: هذه هي النذالة، وضعف الخراف، وذلك عندما يميلان إلى جانب نيتشه (يقول بلانشو: إن كل ما فيه [الإنسان]".[3]

يقدّم لنا بوجدرة في رواياته حكاية الجسد في شكله البوهيمي إلى حد الاحتفال بتصورات أجساد الموتى، واشتهاء إلى كل ما يرمز إلى ثقافة الدم- سردية الرعن- والإيمان إلى حد المازوخية، حيث أصبح هذا الجسد مرآة تنعكس عليها ذاكرة شفوية تستمر في إعادة إنتاج ثقلها التاريخي والاجتماعي والثقافي والسياسي .

2 - الجسد: من الجنس إلى الجنسانية


ستيفان تسفايغ


عبد الصمد الديالمي

يعتبر الجنس من التيمات المركزية في روايات بوجدرة، فمن المنظور السردي قدم لنا صورة عن الجنس تصدم القارئ المشحون بالأيديولوجيا الأخلاقية، ذلك أنّ المُتلقي الذي تربى في أحضان مُؤسسة المنشأ- العائلة والمدرسة، والدين- يعتبر ما يطرحه بوجدرة هو دعوة تحريضية ضد الأخلاق العامة، إذ: "تجمع كل الأنظمة التربوية العربية التقليدية على اعتبار النسق الجنساني نسقا ثنائيا وتراتبيا في الوقت ذاته، وهو النسق الذي يتمحور حول قطبين: قطب رفيع فاعل مُسيطر يتشكل من الرجال، وقطب دنيء ومفعول به يتكون من الزوجات والأطفال والعبيد والجواري واللوطين والبغايا".[4]

ما يهمنا في طروحات سردية الجنس عند بوجدرة، ليس المُفردات الجنسية في ذاتها، ولا الصور الإيروتيكية، وإن كانت لها ضرورتها الفنية في بناء السرد على المستوى الجمالي، فالأهمية في تصورنا، تكمن في إدراك التصورات التي تشكلت عن الجنس ثقافيا وتاريخيا؛ فالجنس في الأصل والجوهر هو أحد قوانين الطبيعة في استمرارية الأنواع الحيوانية، ولكن فكرة الجنس من منظور تاريخ الثقافة الإنسانية، تم تدوينه من مُنطلق فاعل الخطيئة الأولى- آدم وحواء.

إنّ تمظهر الجنس في المتن السردي عند بوجدرة هو حضور الذاكرة الجنسية المُؤسسة على فعل الشهوة المُفارقة، أي ما سرده بوجدرة، يصب في إعادة إنتاج أسطورة الجنس الجميل والمُرعب والمُخيف في الآن نفسه.

سارد بوجدرة وإن كان يعبّر عن قلق الشهوة وفانتازيتها، فهو لا يكشف لنا إلاّ العادي فينا. فسردية بوجدرة، ما هي إلاّ مُجرد أحد تضاريس الجسد المسكون بعقل الشهوة: "بهذا التقدير ظهر العقل بوصفه قدرة البشر على "عقل" الشهوة التي لا تفكر. أي على حقن دماء الناس من أي إرادة تريد تحويلهم إلى موضوع شهوة، أي إلى جسد للنكاح".[5]

إن موضوع الجنس في مُجمل سرديات بوجدرة، إذا ما نظرنا إليه من منظور النقد الثقافي، هو دعوة لفتح مسالك جديدة لصياغة نظرية جنسانية صحية قوامها إعادة تصحيح الوعي بالجسد عموما والتفكير الجنسي خصوصا، وذلك بعيدا عن لغة التحريم والوصاية الأصولية وتقاليدها المُعادية للعقل النقدي .

هوامش:

1 - جينز برو كمبير، دونال كربو/ السرد والهوية: دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة/ ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم/ المركز القومي للترجمة/ ط1/ القاهرة/ 2015م/ ص 29.

2 - ستيفان تسفايغ/ سيجموند فرويد: العلاج بالروح/ ترجمة: ألفة يوسف/ مسكلياني للنشر والتوزيع/ ط1/ تونس/ 2021م/ ص 8.

3 - تزفيتان تودوروف/ الحياة المُشتركة/ ترجمة: مُنذر عياشي/ كلمة والمركز الثقافي العربي/ ط1/ أبو ظبي/ بيروت/ 2009م/ ص -63 64.

4 - عبد الصمد الديالمي/ سوسيولوجيا الجنسانية العربية/ دار الطليعة للطباعة والنشر، ورابطة العقلانيين العرب/ ط1/ بيروت/ 2009م/ ص 16.

5 - فتحي المسكيني/ الهجرة إلى الإنسانية/ منشورات ضفاف والكلمة، ودار الأمان ومنشورات الاختلاف/ ط1/ لبنان/ 2016م/ ص 52.



Head Surrounded by Sides of Beef - Francis Bacon- 1954 (130 X 122 cm)
- زيت على قماش

رشيد بوجدرة تاريخ حافل وصراع مُتجدد

أدب

دعد ديب

سوريا



رشيد بوجدرة صوت صاخب مُجلجل في الساحة الثقافية الجزائرية والعربية، شغلته قضايا الحرية؛ الثورة الجزائرية، وحرب التحرير، وهو أول من أسس رابطة الدفاع عن حقوق الإنسان في الجزائر، بالإضافة لمُناصرته للقضية الفلسطينية التي تبارت أقلام عدة في التنصل منها وتمييع أهدافها، كما تناول الانحرافات السياسية للتيارات التي ينتمي إليها في أكثر من عمل، في عمر إبداعي تجاوز خمسة وأربعين عامًا أنجز خلالها أكثر من ثلاثين عملاً بالفرنسية والعربية، تميزت بالجرأة في مساءلة المُسلمات واقتحام التابوهات مُنذ بواكير القرن عندما لم يكن يتجرأ أحد على فعل من هذا القبيل، وخاصة عندما صرح على إحدى القنوات بالحق في الإلحاد باعتباره أمرا يندرج ضمن حرية المُعتقد، إذ ثارت ثائرة المُتبجحين ولم تنطفئ غلوائهم مما اضطره للإعلان والتأكيد على انتمائه الإسلامي، وأنه يعتبر الإسلام وعاءً حضاريًا شكل ثقافته ووعيه برده على منتقديه بقوله: "الفلسفة والعلوم الإسلامية شكلت روافد وحضارة عظيمة في الثقافة الإنسانية، وأنا أكثر إسلاماً من هؤلاء الإسلاميين الذين يتخذون من الدين مطيّة لخداع الناس والتلاعب بعقولهم لأغراض سياسية. أما مسألة الإيمان والمُعتقد الديني، فتلك قضايا فلسفية قابلة للنقاش. ومُعتقداتي الشخصية في هذا الشأن لا تخصّ أحداً غيري"، هو الذي استلهم الكثير من التراث والتاريخ الإسلامي في أغلب أعماله.

تعتبر رواية "التفكك" الصادرة عام 1982م أولى رواياته باللغة العربية؛ فالكتابة بالعربية مكنته من تطعيم وزخرفة أعماله بالمُفردات السوقية والأمثال الشعبية الدارجة، وهذا كان من غير المُمكن بالفرنسية؛ لذا قد يفسر عنوانه التفكك كذلك انفكاك من اللغة الأخرى، يقول مارتن هيدجر: "اللغة كينونة الوجود"، ومن هنا يعتبر تحوله للكتابة بالعربية وهو في أوج شهرته لمعاودة إحساسه بالأمان في ربوع لغته والحد من شعوره بالاغتراب عن عالمه الحقيقي، وخاصة أن كتاباته لا

أنهم رفاقه في الحزب الثوري ومن أعضاء اللجنة المركزية الذين قضوا وأنهيت حياتهم بشكل كارثي، ولم ينج منهم إلا هو، لذا يعيش يائسًا؛ مُحطمًا ويصر على عدم علاج سُل رئتيه بعد الدكتور كنيون؛ إذ لا يريد طبيبًا آخر بعده، أولئك الذين خابت حركتهم وآل نضالهم وتضحياتهم إلى الفشل والخسران لتأتي العبارة الذهبية الأخرى "وهل يستقيم الظل والعود أعوج" لتختزل تاريخًا من الإحالات حول الأسباب والنتائج التي انتهوا إليها، ولتفسر حالة الذهان والصعلكة التي يعيشها البطل ذو الخلفية الدينية، ومُعلم تلاوة القرآن السابق الذي تحول إلى الانتماء الشيوعي كرد فعل على انتهازية رجال الدين وارتكاباتهم، والتي قادته إلى رفض الدين والابتعاد عنه، هذه الصورة التي لازمت حياته كبطاقة هوية وانتماء من خلال التأكيد على مفهوم التكرار في السرد فتكرار مقطع سردي مُعين في الرواية الواحدة ماهو إلا نوع من التأكيد ومحاوله ترسيخها في ذهن المُتلقي ضمن علاقة الذاكرة بالكتابة كذلك .

رصد خلال العمل أعوام 45؛54؛62؛56؛ ليكون نهايتها عام 1978م في التضييق الأمني وكم الأفواه، وكلها تأريخ لأهم المفاصل السياسية التي مرت بها البلاد والأحداث المأساوية التي تخللت حياته وخاصة سنة 1945م عندما دخل الجنود بيته وقتلوا زوجته وابنتيه ليرسم الملامح المُكملة لوجود بطله، والوضع المعيشي المُتردي الذي وصل إليه من تراكم البق والصئبان إلى الغلاية القديمة التي احتفظ بها من أيام تدريسه للقرآن وتردده على زاوية الشيخ سيدي عبد الرحمن بحُكم العادة، وقد كان العجز الجنسي لديه انعكاسا لعجزه الحياتي عن تجسيد مبادئه، وكناية عن الفشل السياسي للمبادئ التي كان يعتبرها مُقدسة في الحرية والعدالة الاجتماعية.

كل ذات تحتاج إلى آخر يستبطن دواخلها ويدرك سريرتها، من هنا جاء التواصل بين بطلي العمل، ومن خلالهما عرفنا كل الشخصيات الثانوية الأخرى إذ ينتقل بوجدرة بينهما بسلاسة لا تحس، فهو مرة مع سالمة، ومرة مع الطاهر في حوار ذاتي



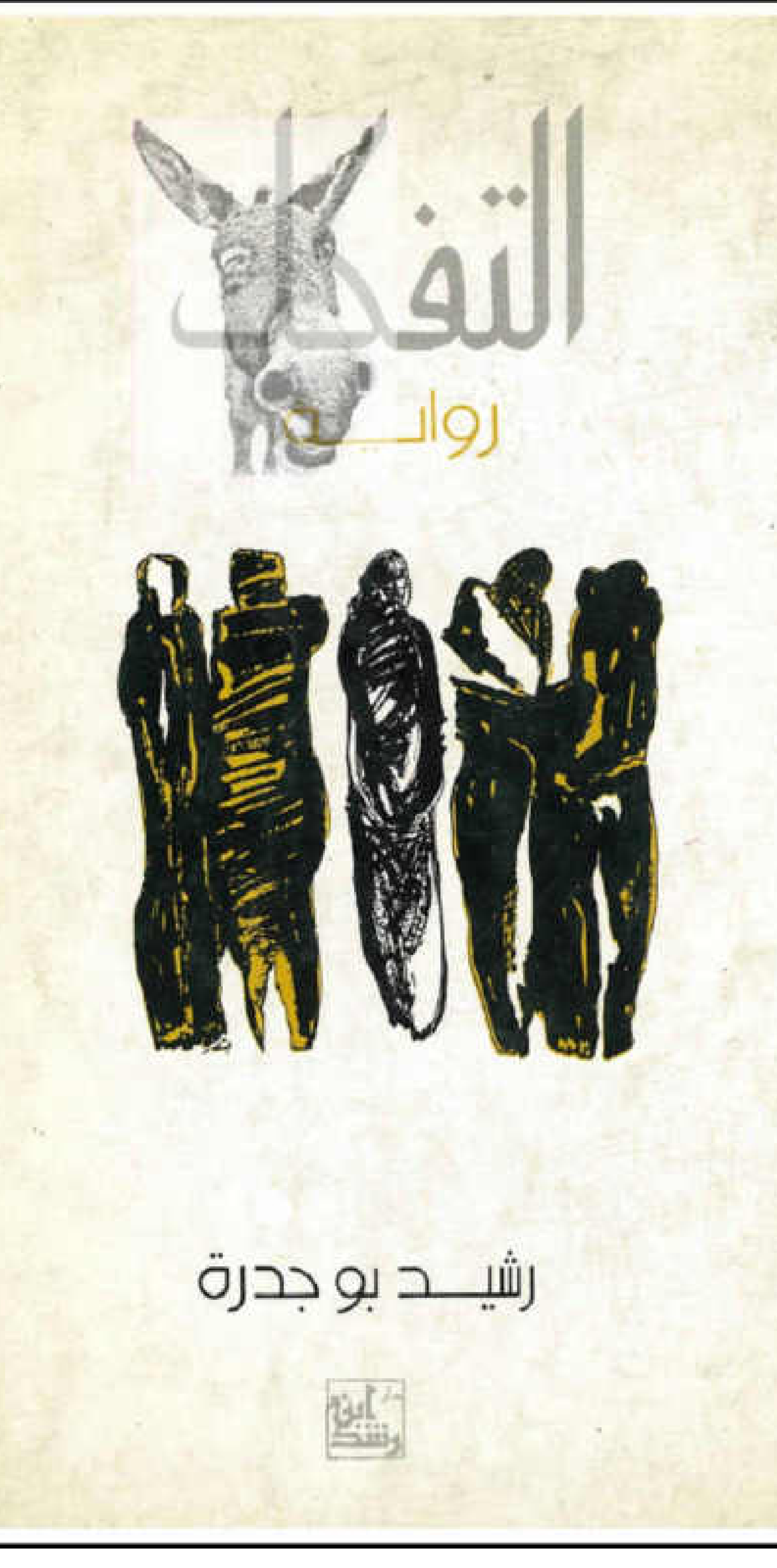
تغادر قضايا وهموم الإنسان العربي رغم كونه أضاف في كتاباته بالفرنسية عالمًا جديدًا لم يعرفه المُتلقي الغربي سابقًا.

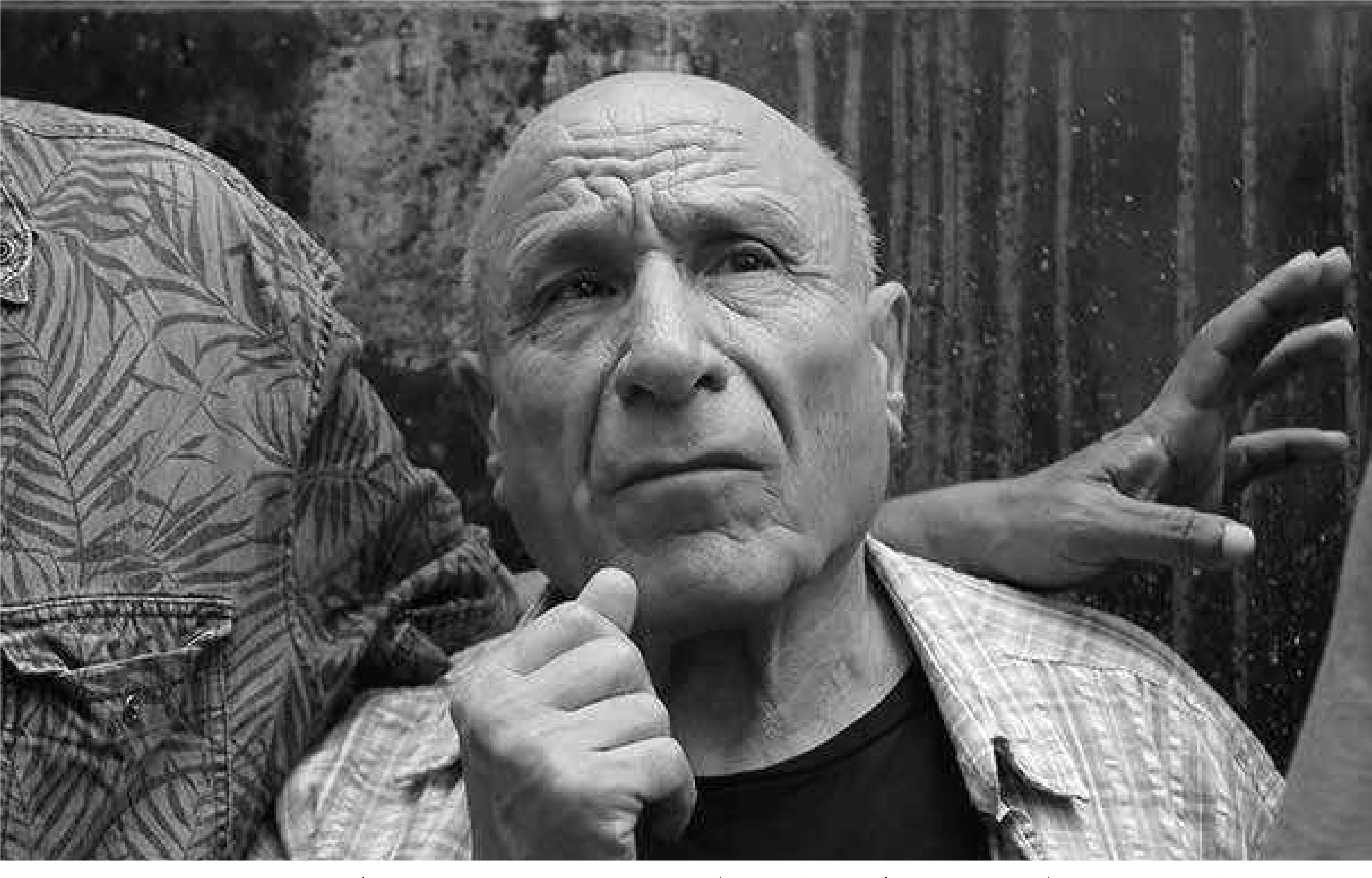
يتناوب خط السرد في "التفكك" بين شخصيتين رئيسيتين هما سالمة والطاهر الغمري، الغمري ذلك الكائن المُنسحب من الحياة كنوع من التكيف السلبي مع الظروف، وهو الشخص الغريب الذي يجوب الطرقات ذهابًا وإيابًا على قدميه يراقب الحمامات والنساء الباحثات عن حلول لأوضاعهن العالقة عند قبور الأولياء، وهو أشبه بمُتشرد أجاد صاحب "التطليق" في وصف مشهدية لشخصه عبر الوصف المُتهلهل لنمط حياته وتسكعه والصورة الواهية الملامح التي يحملها في جيبه التي نعرف أشخاصها الذين لا يبرحون ذاكرته عبر التداعي الحر لدواخله حيث يستجمع القارئ تفاصيلهم بعد أن ينتهي من قراءة جل العمل وهم "محمد بن دربالة المُلقب بالألماني وقد مات مذبوحًا، وسيدي أحمد أحرق حيًا، وبوعلي طالب اللحام المُناضل الذي راح ضحية انفجار تصنيع قنبلة، والدكتور كنيون الصديق الأممي الذي يعالجه من سُل رئتيه كما يعالج الثوار كذلك"، وعبارته الذهبية في كل ولوج إلى قاع ذكرياته "ليضمني ظلهم"، لنعرف

أحيانًا وحوار بينهما في أحيان أخرى، وقد تفرد في هذا الاشتغال في هذه التنقلات السردية التي لا ينتبه القارئ كيف يسحبه إليها، فاتحًا المجال لكل شخصية حرية القول والتعبير، فسالمة الشابة تشتغل في المكتبة الوطنية والتي يثيرها فضول لاكتشاف ما وراء هذا الكائن في تناوب السرد بين حكاية سالمة وأسرتها وبين تاريخ الطاهر الغمري المُتشبث بصورة أمست تاريخه مع رفاق الطريق والتي انعكست في تداعيات الحرب. حرب التحرير الجزائرية ومُقارعة المُحتل، وفشل المشروع الاجتماعي لتياره الذي ألقى بظلاله على حياته الخاصة، وقد انبثت هذه الأمور في العمل على شكل تهويمات وذكريات وهلاوس تتوزع بين الشخصي والعام.

الحروب تخلق أزمات ورضوض نفسية عدة، وفي كل عمل عنفي له آثاره الكارثية مهما كانت دوافعه نبيلة، ودائمًا هناك ضحايا أبرياء في أي عمل عنيف جسده بوجدرة في التردد الذي عاشه بوعلي طالب وهو صاحب الحس المُرهف وهو يدس قنبلة تفجيرية بين الزهور في مشهد حواره مع الطفلة وهي تطلب منه زهرة وهو يعرف أنها ستودي بها.

فلا عجب أن يتطرق بوجدرة إلى الذات المُتخلخلة والمهزوزة لأبطاله الخائبين، تظهر فيها الفواجع الإنسانية وانعكاساتها على الذات الفردية في تشظيها بين الخاص والعام، الأمر الذي رصده بوجدرة في رواية "التفكك" من خلال البنية النفسية لشخوصه وتأثير اللاوعي والتصورات الحلمية والذهان اليقظ في منظومتهم النفسية مما يكشف عن عقدهم الدفينة، وقد كان تصويره للجنس تجسيد للكبت الاجتماعي في طريقة كل منهما في مُمارسة العادة السرية، فالحادث الذي تعرضت له أسرته، أسرة الطاهر الغمري لجم قدرته على الحب والحياة الطبيعية، وسالمة التي تحتفظ بذاكرة طفولتها عن الاضطهاد الذكوري من أبيها الذي يلقبها بالطفشة/ والطائشة، وهي الفتاة المُتحررة المُحاطة بمُجتمع يسقطها أخلاقيًا؛ كونها لاتندرج مع القطيع السائد للنساء المُدجنات، يعكسه رأي أخيها "لطيف" في ذلك الاستلاب الذي تتعرض له المرأة بالإنجاب المُتكرر مما يفقدها





صحتها وفاعليتها المُجتمعية وحضورها، بالإضافة إلى الانفجار السُكاني والتخلف الاقتصادي اللذين ترزح البلاد تحتهما، ورغم حثه من قبل أخته على نشر أفكاره في المجلات فقد أكد له اصطدامه بتابو الدين والسياسة في هذا المجال، ويضيء من خلاله على حالة المثلية الجنسية التي تعاني من رفض المُجتمع وتقززه من حالته التي لا يستطيع الفكاك والتمييز بين الفنان والعصابي رغم أنهما يلتقيان في الكثير من التشاركات إذ يقول على لسان لطيف: "الفنان رجل يسدد خطاه في الظلام فلا يعرف إلى أين يهدف، أو إذا كان سيهدف إلى شيء يوما ما"، فطرح المثلية الجنسية الذكورية والأنثوية في روايتي "التفكك"، وفي رواية "الربيع"، كأمور موجودة في المُجتمع يحفر فيها بوجدرة في بنية الأفراد النفسية التي تنتهي بهم إلى هذه الميول، وليس داعيًا لها كما اتهمه البعض، فقائمة أعداءه والاتهامات الموجهة له أكثر من أن تحصى، فلطيف في "التفكك" جاءت ميوله تعويضية في ملء فراغه العاطفي عن عاطفة الأب الذي تقلب في قسوته إلى أن غاب في طفولة الزهايمر.

قاموسه اللغوي الثري بين الفج الداعر والرقيق الآسر وبين التعبير المُباشر حيث تنوه سالمة إلى أن العلاقة بين الجنس والنحو واضحة: "احتكر الذكور الكلمات والألفاظ الداعرة والمُجلجلة، وتركوا للإناث الكلمات الرخوة". وهي تغريه للإفضاء بمكنونات نفسه تقول سالمة: ابدأ من حيث أردت بتدوين الحكاية من النهاية أو الوسط أو البداية؛ فالكتابة أشبه بالأواني المُستطرقة كلها تصب في الحكاية الأصلية، وكل جزء يصب في الآخر، وعبر هذا الأسلوب مرر الحوارات السياسية بشكل غير ملحوظ؛ فلا تعرف لها بداية أو نهاية، ولعل الثابت فيها صوت الخيبة التي ترن في الوجدان بعد انقضاء وقت الفعل الحقيقي، فانتماؤه الشيوعي جعل من كسر التابوهات السياسة والدين والجنس أمرًا مفروغًا منه، ولكنها استفاضت في حوارها معه حول قيادة العملية الثورية ودور الحزب الطليعي، والدور التابع للأحزاب الشيوعية العربية وتحميلهم المسؤولية في قولها: "تحاول الانفلات أنت والحزب معًا؟ لماذا لم يأخذ الحزب زمام المُبادرة ويدمج الثورة التحريرية مع الثورة الاجتماعية؟"، أو "يبدو حسبنا التاريخ يقف في قاطرات حسب الطلب".

تغير شخصية الطاهر الغمري في النهاية وقبوله بالاستحمام وحلاقة لحيته وشعره والعناية بوجود وردة حقيقية على طاولته ما هو إلا الشخصية في نموها وتفاعلها مع الآخر/ سالمة التي استدرجته للحديث عن تاريخه وتجربته، وبالتالي الاستشفاء وفق نظرية التفريغ، تفريغ الطاقة المكبوتة من الألم والحزن الدفين، وتاريخ الخيبات والهزائم تلك التي كان يخطها على قصاصات لا يقرأها أحد.

في رواية "الحلزون العنيد" ثمة رمزية عالية بمفهوم الخصب والتكاثر عبر تسليط الضوء على حيوانين هما الحلزون، والجرذ أو الفأر، فهو يصور شخصية بيروقراطية كارهة لكل شيء تستمع بمُمارسة الروتين على من هم أدنى منها في المرتبة الوظيفية، وقد تربى في كنف أم صارمة وقاسية وجاهلة بذات الوقت، هذه القسوة التي استطاعت إقصاء دور الأب

Rachid Boudjedra

THE OBSTINATE SNAIL

translated from the French
by Leon Stephens

المُتعلم؛ مما جعلت الابن شخصية تبدو صلبة من الخارج، لكنها هشة من داخلها؛ فالشخصية الرئيسية ليست بطولية أو مثار إعجاب من أحد، أخذت تجلياتها في الكثير من العبارات المسكوكة على غرار "الجمل لا يرى حدبته، أو عين الشمس لا يغطيها غربال، أو ولد الفار يطلع حفار، أو مطر مارس ذهب خالص" التي تختزل خلاصة وعي، أو حالة لها صفة الشعبية والثبات كذلك.

اقتطع بوجدرة ستة أيام من عمل بيروقراطي مُهمته كانت القضاء على الجرذان والفئران التي تتكاثر بطريقة مُرعبة مُهددة للمُجتمع بإتلاف كل شيء والأهم أنبوب خط النفط، قد يريد في هذا الأمر الإشارة إلى حالة التكاثر والازدياد السكاني غير المدروس مما يخلق هوة واسعة بين حجم الغذاء وحجم السكان مُشكلة العالم الثالث، والكائن الآخر الحلزون المزدوج الجنس الذي يستفز المطر قواه الحيوية ويمضي وقتا طويلًا في عملية التزاوج أو الجنس أكثر من أربع ساعات كناية عن المُتعة؛ الأمر الذي يستفز الموظف البيروقراطي المُسير بالروتين الصارم ويجعل هاجسه العداء معه حتى يقضي عليه في النهاية.

"الحلزون العنيد" عمل يمكن أن يفهم بأكثر من زاوية، وربما آخرين قد يفهموا النص بصورة أخرى ومُختلفة مما يؤكد أهمية العمل وثراءه.

في روايته "ألف عام وعام من الحنين" التي صُنفت من أفضل مئة رواية عربية من قبل اتحاد الكتاب العرب، وشكلت قطيعة مع نمط الكتابة الكلاسيكية رغم أنها كُتبت أولًا بالفرنسية، وهي تتمحور حول مدينة المنامة، المدينة التي تدير اقتصادها النساء بتربية دودة القز تحت جلابيبهن وفتحات أنوثتهن ورجالها الذين يقضون أوقاتهم في السُكر وصراع الأكباش وزيارة ماخور البلدة، البلدة التي تتميز ببساطة الحياة وعفويتها إلى أن تصاعد الصراع عندما وفدت إليها جحافل الأمريكان بحجة تمثيل فيلم ألف ليلة وليلة بتعاون وعمالة الحاكم بندرشاه، ليكون بالجانب الآخر نقيضه البطل الرئيسي بالعمل وهو محمد عديم اللقب وخوارقه المُتعددة مثل أن لا يسمح لظله أبدًا أن يظهر وراءه، وأسرته ذات التقاليد والسمات القريبة من الأسطورة يفكك فيها بعضًا من التاريخ الإسلامي في طريقة توظيفه للتاريخ والكشف عن محطاته المُهمة لفهم الواقع من خلال فهم نقدي مُعاصر، واستحضار الشخصيات التاريخية في تداخل بين الواقع والخيال، والجرأة اللافتة في كسر المحظورات وإعادة إنتاجها وفق ذائقة معرفية جديدة، وهذا الاستحضار ليس اتكاء فحسب إنما فيه تجاوز لإظهار حجم الشخصية المعرفي ودورها، فلا أحد يغفل عن وزن الجاحظ العقلاني وأدبه وفصاحته، وما التأكيد عليه إلا لغاية تأصيل وجوده في الذاكرة الجمعية وحفر في التاريخ لخلق حوار تفاعلي معه لتبيان ملامح هوية ترسخ وجوده الكائن كأب روحي له؛ حيث أن أباه البيولوجي قد مات بطريقة مُشابهة لسقوط طن من الورق عليه، والهوس الذي سكن البطل بتحديد المسكن الذي عاش فيه ابن خلدون، ذلك المُفكر الذي تنبأ بالخراب قبل وقوعه لإيجاد صلة تصله به مُؤكدًا على هوية تربطه بوجوده الرؤيوي، هذه الهوية التي عمل المُستعمر

رشيد بو جدرة

ألف وعام من الحنين

(رواية)



على طمسها وإذلالها، وهي طريقة للتصالح مع الذات، وهذه المُصالحة تستدعي فتح ملفات الدين والجنس والسياسة معًا ليكون طرق المُحرمات بوابة مُساءلة واستجواب للتاريخ والمُؤرخين لإعادة بناء كينونة للذات على أسس واضحة، وليس استحضار المراحل المُضيئة فقط، بل ومراحل الكمون والارتكاس والهزيمة التي ما زلنا نحصد نتائجها؛ فتحضر حركات الزنج والقرامطة وأسماء لها وزنها في التاريخ كما تحضر الشخصيات المُستبدة مثل الحجاج بن يوسف؛ أبو العباس السفاح؛ وسفيان ابن معاوية، وقد وضعتهم أمه مسعودة عديمة اللقب كفزاعات في بستانها الخصيب.

من المعروف أن دلالة الأسماء واللقب والتسميات تعبر عن هوية الكائن وأصوله وهويته؛ لذا عمد بوجدرة في اختيار اللقب "محمد عديم اللقب" إلى خلخلة هذا الانتماء ترميزا لاضطراب الهوية التي عمد المُستعمر على تقويضها بأهم ما فيها وهو اللغة مما حدا بالبطل بحثه المحموم عن جذوره.

رغم أن بوجدرة نفى أي تشابه في عمله مع رواية جابرييل ماركيز الشهيرة "مائة عام من العزلة"، لكن التقاطعات بينهما كثيرة، نذكر منها البيئة المُنعزلة لكل من المكانين مسرح حركة الشخوص، وتشابه العنونة- مائة عام من العزلة، وألف عام وعام من الحنين- الدالين على ترسيخ وصفي لزمن طويل حل بالمكان أرض الأحداث، كما في التشابه الكبير في نوع العمل والغضب بين شخصيتي أورسولا في نص ماركيز، ومسعودة عديمة اللقب في نص بوجدرة، كذلك بعض الوقائع منها- الجهل بوجود الثلج، واكتشاف المغناطيس، ودهشة السكان لانفصال القطع والتصاقها به، ووجود السلالات الغريبة، والأمطار المُستمرة التي وردت في "الحلزون العنيد" كذلك، والزمن الذي ينطلق من الحاضر إلى الماضي، واللامعقول في الإمكانيات الغريبة للشخصيات.

هذا التشابه لا ينفي أنها رواية مُستقلة لها جذرها المحلي الراسخ، إنما هذا التداخل النصوصي يؤكد على قول رولان بارت: "بأنه ما من نص إلا ويحوي إمكانيات واسعة من نصوص سابقة".

رد بوجدرة على مُنتقديه بعزوفه عن المشهد العام: بأن القنوات العمومية التابعة للدولة لا توجه دعواتها إليه؛ مما يضطره للتواجد في القنوات التي يعترض على توجهها ومالكيها، وهذا يفند مزاعم الكثيرين عن تخليه عن حسه الثوري الناقد، وكل ما في الأمر أنه لا يريد السير مع القطيع، وإن لبس لبوسًا ثوريًا مشكوكا في تمويله.

بالنسبة للعتبات النصية في أعمال بوجدرة سنكتفي منها بالعناوين "فالتفكك" عنوان جاذب يثير الاهتمام، من هو الذي يتفكك؟ أهو عالم بأكمله أم هو فرد أم جماعة أم النص الذي نحن بصدده؟ والحقيقة يمكن أن ينطبق الأمر على كل ذلك، فتشظي الزمان وتنوع الأمكنة التي يتحرك بها الحدث ضمن الماضي والحاضر قد يفهم منه معنى التفكك في رؤيته التفكيكية للأفكار والوقائع؛ مما يوسع من فضاء التأويل الذي يسحب المُتلقي إلى تفاصيل النص، أما عنوان "الحلزون العنيد" فهو مُفارقة بحد ذاته طبيعة هذا الكائن الهلامية الرخوة والعناد كحالة توحي بالصلابة والثبات والقوة والعناد بالإضافة للدرع القاسي الذي يحيط بجسمه الهلامي.

عنوان "ألف عام وعام من الحنين" يوقظ الذاكرة العربية بمرويات ألف ليلة وليلة كحالة إيحائية، وتتناص مع عنوان رواية جابريل ماركيز الشهيرة "مائة عام من العزلة"، ولا يقتصر الأمر على العنوان حيث للتشابه في التفاصيل الشيء الكثير ولا نعرف مدى مشروعية ذلك، ورغم التشابه الكبير في بنية الروايتين فإن بوجدرة وظف الموروث الديني والقص الشعبي مما يؤكد ذلك على التصاقه الشديد بالبيئة المحلية بالإضافة للأسطورة والأمثال الشعبية في تعالقات نصية مُتعددة حيث التناص، تتوالد نص من نصوص أخرى، حيث النص هو خلاصة مجموعة من النصوص، أو انفتاح على نصوص أخرى، أو تمظهر لأحد ثيماتها.

الإحاطة بنتاج رشيد بوجدرة بشكل إجمالي يحتاج مطولات وكتب عدة لرصد تجربته الفكرية والأدبية، ولكنها محاولة منا لمُقاربة بعض أعماله الإبداعية التي توجته كأهم روائي في الوطن العربي سفيرًا لبلده ولأمته ومُترجمًا لهمومها وآمالها في العالم.



أدب

رشيد بوجدرة في مشاغله اليوميّة

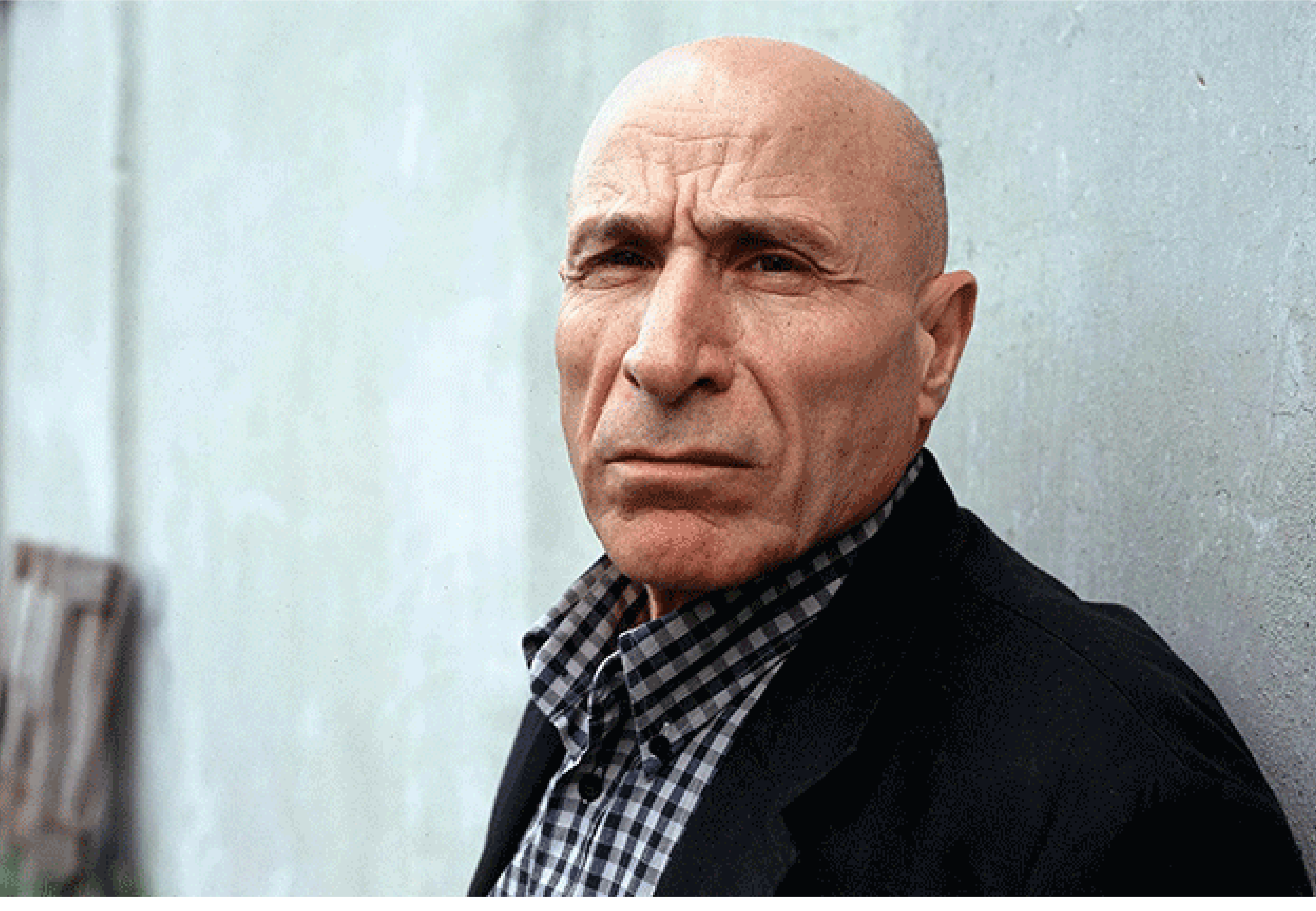


سعيد خطيبي

الجزائر

مُنذ أن استوت علاقتي بالأدب، قبل سنّ العشرين، واسم رشيد بوجدرة يتردّد في ذهني، صوته يخترق ذاكرتي، مثل منبّه الصباح الذي يتعسّر عليّ أن أنسى صخب رنّاته. في البدء قرأت له، عثرت على الطّبعات الأصلية من رواياته الأولى: "التّطليق"، "ضربة جزاء"، "1000 عام وعام من الحنين"، و"الحلزون العنيد". أن تقرأ لبوجدرة فتلك مشقّة. كتابته ليست يسيرة، ليست لقارئ يستعجل تقليب الصّفحات. ثم صادفت باكورته الشّعرية: "من أجل إغلاق أبواب الحلم". لم يكن شاعراً، بل سارداً، لم ينضج شعرياً، لكنه أفلح روائياً، والشّيء الآخر الذي لا نغفل عنه أنّه كان وما يزال شخصاً مُثيراً للجدل. عنيداً وصادماً ومُستفزاً. دمه يغلي على الدّوام، ولسانه طويل بطول رواياته الأولى.

في سنتي الأوّلى في الجامعة، كنت أستيقظ صباحاً كلّ خميس؛ بحثاً عن جريدة "الوطن" النّاطقة بالفرنسية، التي اعتاد على نشر مقالاته الأسبوعية على صفحاتها. امتهنت جمع مقالاته ولا زلت أحتفظ برزمة المقالات في حقيبة سوداء. جعلت حلمي الأوّل أن أنشر في الجريدة عينها التي يصدر فيها مقالاته المُثيرة، وتحقّق ذلك الحلم الصّغير. كان حلماً سخيفاً، لكن الأحلام السّخيفة تعلق في الذّاكرة أكثر من غيرها. يوم صدر مقالي الأوّل في تلك الجريدة إلى جانب اسم بوجدرة شعرت بما يُشبه الأورجازم. شعرت بما يشعر به شاب جزائري نال بطاقة الإعفاء من الخدمة العسكرية الإلزاميّة. يومها قلت في نفسي: إنّه قد بات بإمكاني مُلاقاته، بدلا من الاكتفاء بالقراءة له. مرّت السّنوات وصرت مُحرّراً في يومية "الجزائر نيوز"، مُكلفاً بتحرير مقالات بوجدرة، التي كانت تصدر في الصّفحة الأخيرة. يا له من قدر! كانت تصلني مقالاته مكتوبة باليد، يُرسلها بالفاكس، أطالعها، أحوّلها إلى الرّقن، ثم أراجعها بنفسي قبل أن تُنشر في اليوم التالي. هو لا يعلم- لحدّ السّاعة- أنني كنت أشرف على مقالاته، لكنه لم يحتج قطّ، ولم يرسل أدنى مُلاحظة، مما أشعرني أنه كان في تمام الرّضا على تعاوني الخفيّ معه.



حينما اقترح عليّ محمود الغيطاني أن أكتب عن رشيد بوجدرة، طرأت في بالي أفكار كثيرة، هل أكتب عن رواياته؟ هل أكتب عن تجربته الشّعرية؟ عن علاقته بالسّينما، وهو الذي شارك في كتابة فيلمين مُهمّين "وقائع سنين الجمر"، و"نهلة"؟ أم عن روحه التّجديدية في الأدب المغاربي؟ كلّها موضوعات مُتاحة للكتابة، لكن سبق أن طُرحت العشرات، بل المئات من المقالات والدّراسات الرّصينة التي كتبت عن أعماله، وقد تجاوزت تجربة الرّجل نصف قرن من الاشتغال في الأدب، ولن أضيف إليها شيئاً. بل أنا أيضاً كتبت مقالات كثيرة عن أعماله، ولن أضيف شيئاً آخر؛ لذلك فكّرت أن أكتب عن بوجدرة من وجهة نظر أخرى. عن بوجدرة الإنسان، في تقلّبات مزاجه، وفي روح المقاومة التي تسكنه. اسم بوجدرة يليق أن يُطلق على واحد من الجبال المُجاورة للأوراس. لم يُهادن أحداً، لم يعف صديقاً من نيرانه ومن قلقه. أتذكّر أنني قبل سنوات قليلة اتّصلت به في الهاتف أسأله عن حاله، فاستشاط غضباً. تفاجأت. هل يعقل أن تتّصل بشخص للاطمئنان عليه، فينتفض في وجهك؟!

شعرت كما لو أنّه ودّ الخروج من السّماعة وتأنيبي. والمُشكلة ببساطة- كما قال- أنني شاهدته في معرض الكتاب ولم أتقدّم إليه لمُصافحته! الحقّ أنني لم أره يومها؛ من شدّة اكتظاظ المعرض بالنّاس، بهرج الدّاخلين والخارجين، لكن بوجدرة بروحه الطّفولية غضب وأقنع نفسه بالعكس. توجّب عليّ أن أقضي ربع ساعة في تبرير قولي، قبل أن تعود الأمور إلى نصابها. في روايته الأخيرة "الاستلاب" **2017**م، خصّص صفحة أو يزيد في الطّعن في إيزابيل إيبرهارت، وذمّها بأسوأ الكلام، واستاء أن كتبت عكس ذلك عنها؛ فخاصمني، بل وصل به الأمر في حوار له أن نزع عنّي صفة الكاتب. بوجدرة لا يحبّ أن نُطلق عليه تسميّة "أستاذ"، لكنّه يخرج عن جلده إن خالفناه في الرّأي. يغضب غضباً ودودا. هكذا هو رشيد، إن لم تكن في مزاج حسن فسوف تتخيّله خصماً، وإن كنت كاتباً حقيقياً فستتقبّل مواقفه بروح عالية.

بالعودة إلى الماضي، أدرك أنني مع غيري، ممن هم في جيلي، تعلّمنا صنعة الأدب من بوجدرة، ليس بالضّرورة أن نكتب مثله، بل تعلّمنا منه التزام الكاتب، صبر الكاتب، وتحمّله مسؤوليته، فعلى خلاف من همّ في سنّه، لم يكن بوجدرة يوماً مُجاملاً، بل صريحاً، يميل إلى صراحة جارحة، تكسر تلك الصّورة النمطية عن الكاتب الجزائري المُتملّق في عمومه، الذي يتحاشى أن يرفع صوته؛ كي لا يغضب السُلطة أو يخسر مكانته في مُؤتمر أو في مُلتقى، كي لا يخسر وجبة عشاء، أو ليلة في فندق، لقد استطاع صاحب "التّطليق" أن يطلّق تلك الحياة الرّخوة ويعيد للكاتب هيبته.

من المُحتمل أن اسم نغوغي وا ثيونغو لا يعني شيئاً بالنّسبة للجزائريين، رغم





كوننا أفارقة فنحن في قطيعة مُعلنة مع الأدب الإفريقي. لكنني أفكّر دائماً أن رشيد بوجدرة عاش تجربة مُماثلة لما عرفه هذا الكاتب الكيني. نغوغي وبوجدرة رافقا مسيرة التّحرّر في بلديهما، وشرعا في النّشر معاً في السّتينيات، عانا من الرّقابة ومن المنفى الاختياري، والاثنان كتبا بلغة المُستعمر القديم، نغوغي بالإنجليزية وبوجدرة بالفرنسية. الاثنان كرّسا اسميهما في اللغة التي كتبا بها. لكن في الثّمانينيات حصل انقلاب في حياتيهما. تخلّى نغوغي عن الإنجليزية وقرّر الكتابة- حصراً- بلغة كيكويو، لغة وطنه، وأصدر كلمة وداع للإنجليزية في كتاب "تحرير العقل". في الوقت ذاته هجر بوجدرة الفرنسية وصار يكتب بالعربية، بإصدار رواية "التّفكّك". فهم معرّبون، في الجزائر، إن انتقال بوجدرة إلى العربية ليس سوى محاولة منه في تشتيت صفّهم، وكسب قرّاء والتّقرّب من السُلطة-سنوات الرّئيس الشّاذلي بن جديد- التي اتّخذت من اللغة العربية قناعاً في سياساتها العامّة، فأعلن الطّاهر وطار الحرب عليه، ظنّاً منه أنه أراد مُنافسته في الكتابة بالعربية.

رحل الطّاهر وطار عام 2010م من دون أن يتصالح مع بوجدرة- والذي يحسب له أنّه مُنذ وفاة صاحب "عرس بغل" لم يأت على ذكر خصمه بسوء- فعودة بوجدرة إلى العربية إنّما هي عودة طبيعية إلى لغة يفهمها غالبية النّاس الذين خرج منهم، تماماً مثلما فعل نغوغي، وآخرون عادوا في ختام حياتهم إلى لغاتهم الوطنيّة، لكنه ضيّع على نفسه فرصة قيّمة، في حيازة واحدة من الجوائز الأدبيّة الكبرى في فرنسا. فمُنذ مُنتصف الثّمانينيات تزايد اهتمام الفرنسيين بكتّاب شمال إفريقيا، أو بالقادمين من من الشّرق الأوسط، فحاز الطّاهر بنجلون على الجونكور عام 1987م، ثم تلاه أمين معلوف بعدها بسنوات قليلة. لم ينل بوجدرة ذلك الحظّ؛ لأنّه قرر هجر الفرنسية، مما أشعره بإحباط. صدّرت الجزائر إلى باريس كاتباً مولعاً بالتّفاصيل، موعوداً بمُستقبل لا يقل عما ناله الجالسون في مقاعد الأكاديمية الفرنسية، فأعادته باريس إلى موطنه مُحبطاً، ناقماً. لا شكّ فيه أن "عدائية" بوجدرة ناتجة- في بعض منها- إلى هذا الإحباط والنّكران الذي قابله به الفرنسيون. ليس مُجاملة أن نقول: إن صاحب "ليليّات امرأة آرق" أكثر كتّاب جيله موهبة، ثم نرى غيره في المحافل، من يقلّون قيمة أدبية عنه، يتناوبون في تقاسم الغنائم، وفي الواقع لا مواقف سياسية لهم ولا قناعات. مع فجر الموجة الإسلامية المُتطرّفة التي ضربت الجزائر، في التّسعينيات، وقف بوجدرة في الواجهة في فوهة المدفع، رفضاً للإسلاميين المُتطرّفين، في وقت شرع فيه مثقّفون آخرون في مُداهنة الإسلاميين، ظنّاً منّهم أنّهم سينالون السُلطة. من حقّ بوجدرة أن يغضب، أن ينفعل، أن يشتم، أن يعيش مشاغله اليوميّة بنرفزة، وهو يرى "زناة التّاريخ"- كما أسماهم- يكرّمون، بينما هو المُنّاضل الثّقافي الوطني معزولاً، مُنعزلاً، منفياً بين أربعة جدران في شقّته في العاصمة الجزائر.



Portrait of Isabel Rawsthorne Standing in a Street in Soho- Francis Bacon 1967 - Oil on Canvas -

أدب

الرقابة والرقابة الذاتية واستراتيجيات التمويه:

رشيد بوجدرة نموذجا



سونيا الزليتني فيتوري / تونس



ترجمه عن الفرنسية:
فهد المقروط
المغرب

تصبو الأشكال المُتعددة للتهديدات القمعية والإرهاب الأيديولوجي إلى القضاء على حرية التعبير. لقد طبعت تلك الأشكال على وجه الخصوص الحياة والإبداع بشقيه الفني والأدبي بعيد استقلال الجزائر 1960م خصوصا إبان سنوات التسعينيات المعروفة بالعشرية السوداء، والتي عاش خلالها المُفكرون والفنانون تحت رحمة تهديدات الجهاديين. اختار العديد من الكتاب الجزائريين العيش في المنفى طوعا أمثال لطيفة منصور، وآسيا جبار، وبوعلام صنصال؛ فيما فضل بعضهم التواري عن الأنظار في أعماق الصحراء مثل رشيد بوجدرة؛ أو التخفي من وراء أسماء مُستعارة كياسمينة خضرة، أو ميساء باي! أسفر هذا المناخ السوسيو- سياسي على أعمال كانت، على ما يبدو، وليدة المساومة بين التخلي عن الإبداع والطاقة الإبداعية، بين الحاجة إلى التأقلم والقوة المُحررة التي تستوجب الكتابة. إن مُساءلة أساليب الإبداع الأدبي في سياق ساد فيه القمع، وكذا آليات الرقابة انطلاقا من نصوص رشيد بوجدرة، ستجعل من كتابته مُفترق طُرق تتشكل عند تقاطعاته مُختلف التحولات، والمساومات، والتعديلات، من شأنها بمُجرد الكشف عنها، أن تميط اللثام عن آليات "الصنعة الأدبية" على حد تعبير برنارد لايير. سنحاول أن نبين، في هذه الدراسة، كيف يوظف الكاتب الجزائري كل القوى المُتناقضة لثنائية المُحاكاة- الاختفاء، وكذا التوافق والفكر الحر في نوع من المزاح الدائم مع الرقابة. من المُفيد أن نضيف أنه يتوجب علينا أن نركز في الآن نفسه على الرقابة التي تطال الخطابات الأيديولوجية، أو المُتمردة على الأعراف، أو ذات طابع جنساني، وأن نسترعي الانتباه إلى استراتيجيات التمويه في كتابة بوجدرة الهدامة وغير المُباشرة في آن معا.

الرقابة بين المزاح والزيف:

يرى زولا: "إن الرقابة مثلها مثل اليسوعيين الذين وبخوا بسبب تحايلهم الشرعي. فهي على دراية تامة بالعمق البغيض للحشود وتحسب كل كلمة فحشا"، وتتسامح أحيانا أخرى مع بعض التجاوزات إذا اقتضى الأمر ذلك.

ولعل المسار الأدبي للكاتب الجزائري رشيد بوجدرة خير مثال على ذلك.
عاشت الجزائر في الفترة المُمتدة بين انقلاب بومدين ونهاية الحزب الوحيد، في ظل نظام "مونولوجي": شعب واحد وخطاب واحد. كيف للمرء أن يكتب في مثل هذه الظروف؟ كيف له أن يبدع وأن يفكر بحرية؟ حاول رشيد بوجدرة أن يوجه سهام نقده، على غرار الرعيل الأول من الكتاب الجزائريين بعيد الاستقلال، لكل من المُجتمع البورجوازي الطهراني والسُلطة السياسية، أدت في نهاية المطاف إلى خيبة أمل كبيرة وسخط عارم. اتخذ بوجدرة في مُستهل مسيرته من القصيدة قناة للتعبير عن أفكاره، قبل أن يجعل من صنف "الرواية" أداة للنقد السياسي نقرأ بين سطوره نقدا اجتماعيا أيضا. صدر للكاتب أول ديوان سنة 1965م يحمل عنوان "من أجل إغلاق نوافذ الحلم"، عن دار النشر الوطنية الجزائرية، سُرعان ما طاله مقص الرقابة بخمسين في المئة. لقد أفصح فيه بعبارات صارخة عن هواجسه وتطلعاته، عن آماله وأوهامه. يعود الواقع دوما ليعكر صفو الحلم. فعناويين مثل "لعنات"، "صرخات"، "هلوسات"، فضلا عن حدة الكلمات ما هي إلا تعبيرا عن جرح رمزي للشاعر وتمرده، لا سيما على الأب في قصيدته "ابتهالات". سيتخذ هذا النقد شكلا صريحا مُنذ باكورة رواياته "التطليق"، الصادرة عن دار دونويل عام 1969م، حاز على إثرها جائزة الأطفال السيئين، قبل نفيه إلى المغرب ثم فرنسا. رفع بوجدرة عقيرته في رواية "التطليق" ليشجب مُجتمعا جزائريا مُكبلا بقيمه الأخلاقية على نحو يفضي إلى تأبيد تقاليد ماضوية عفا عليها الزمن، مُتمليا بتدين ضحل مُوغل في النفاق من دون إغفال نظام سياسي كادت للثورة أن تجهض في ركابه. قال بوجدرة كل ما يختلج في صدره، فشتم، ولعن، وجدف.
نكرر التأكيد على أن في روايته الثانية "الرعن" التي صدرت بعد ثلاث سنوات من روايته الأولى "التطليق"، تطرق بوجدرة إلى مواضيع غاية في الجرأة ومُزعجة لمُجتمع عربي- إسلامي مُحافظ



ومُتشدد. قارع الروائي ثلاثة تابوهات مغاربية كبرى: السياسة والدين والجنس. في الرواية الأولى يحكي بطل الرواية لخليلته الفرنسية واقع الجزائر الموبوء، مسقط رأسه، مُعتمدا في سرده على أسلوب السيرة الذاتية. أثار حدث تطليق أمه شعورا بالحقد تجاه أبيه الذي هجرها ليتزوج امرأة أصغر منها تدعى زوبيدة. تحول بعدها الكاتب إلى المُتعة القائمة على قتل الأب: "اختلط عليّ الأمر، لم أميز في لحظة انتعاظ جنونية مُجردة بين زوجة أبي وأمي"، وقد راكم بالمُناسبة سلسلة من مُمارسات زنا المحارم، وتساءل إن كان قد اغتصب أخته غير الشقيقة، ليلى، التي تجري في عروقها دماء يهودية. إن إشباع رغباته الجنسية مع بنات عمه لم تكن لتضاهي المزاح مع زوجة الأب. كانت لزوبيدة "جاذبية لا تقاوم"، كذلك أخواته.

أما اخوه زهير فقد عُرف بميوله الجنسية الشاذة، وبمُعاشرته لشاب يهودي يقطن في الحي. انكب رشيد بوجدرة باستماتة في هذه الرواية على نزع طابع القدسية عن المُعتقد الديني بكونه نظاما يستلب الذات ويخصيها، مُطالبا بإطلاق العنان لحرية الأنا. هاجم الأعياد الدينية، مثل عيد الأضحى الذي يجري احتفاله وسط أنهار من الدماء.
"طفولة ضائعة في يم من السادية والقسوة البراقة، قسوة تقرض كل براءة كنا نقدر عليها". أما في رمضان، "فلم يكن الصوم سوى ذريعة لازدراد ما لذ وطاب لمُدة طويلة، وخلال الليل يتم تعويض ما فات بالامتناع المُزيف خلال النهار السرمدي"، إن شجب تجاوزات السُلطة السياسية ركن ركين في النصوص التي حبرها بوجدرة.

يتجلى ذلك في تهكمه على القمع السياسي القائم على دعائم القبلية. "يسألونني دوما الأسئلة العبثية نفسها، يعيدونها على مسامعي كل يوم، في ترتيب صارم ودقيق، لا يتبدل أبدا، لا يتغير بأي شكل من الأشكال"، عززت رواية "الرعن" هذا الوصف العنيف والمُتعنت لحقيقة الوضع في الجزائر. استرسل الراوي، من مُستشفى الأمراض العقلية، مكان آخر للانزواء، في استحضار ذكريات صادمة من زمن الطفولة، مُنددا بالدور القمعي الذي تلعبه السُلطة، مُتجسدا في الشمس التي ترتب عنها جنون بطل الرواية نتيجة إصابته بالرعن، كما أبرز جانب الشفقة المُتمثل في الوجه النسوي، لكونه ضحية الاضطهاد والعنف الجسديين والمعنويين. لاقت هذه الرواية نجاحا مُنقطع النظير.

نشير إلى أنه مُنذ صدورها في فرنسا، وبعد مضي سبع سنوات على استقلال الجزائر، تعرضت رواية "التطليق" إلى رقابة سياسية شديدة، فضل الكاتب عدم الإسهاب في الخوض فيها. يبدو هذا الصمت، للوهلة الأولى، غريبا. بالفعل، يختار عادة الكتاب والفنانون طريقة الشجب العلني للرقابة التي تطال أعمالهم الإبداعية. لم تكن تلك ردة فعل رشيد بوجدرة، فكان يترنح على الأرجح بين نارين، شجب النظام الأبوي القائم في الجزائر، والرغبة في عدم المساس بالثقافة والهوية الوطنيتين. وعلى النقيض من ذلك، انكب مطولا على الرقابة الشديدة التي طالت النسخة المُترجمة إلى العربية لرواية "الرعن"، مما دفع المُتشددين الإسلاميين إلى إصدار فتوى تبيح هدر دمه:

"حُكم عليّ، لأول مرة، سنة 1983م، كان ذلك بمُناسبة إصدار النسخة العربية لروايتي الثانية، الرعن. صدرت الرواية باللغة الفرنسية سنة 1973م، بيد أن النسخة المُترجمة للرواية التي تكلفت بنقلها شخصيا إلى العربية لم تنشر حتى 1983م، في الجزائر العاصمة. لم تكن الجبهة الإسلامية للإنقاذ موجودة على هذا النحو. مارس المُتشددون، أو ما بات يعرف "بالإخوان المُسلمين"، ضغوطات على دار النشر حتى لا يصدر الكتاب. باعت

Rachid Boudjedra
FIS de la haine
folio
Texte intégral

كل محاولاتهم بالفشل. لكن، عندما نُشر الكتاب، سنة 1983م، أصدرت فتوى تبيح هدر دمي في المساجد الكبرى للعاصمة الجزائر التي كان يسيطر عليها المُتشددون. لم ترتعد فرائصي رعبا إلا سنة 1987م، لقد تقوت شوكتهم، وأضحيت هدفا لهم، أتلقى الرسالة تلو الأخرى تهددني بالقتل". إن شجب الرقابة التي تتعرض لها رواياته يعكس، عند بوجدرة، المناخ السياسي في ذلك الوقت. فتارة يلجأ إلى الحيلة، وتارة أخرى إلى تلطيف حدة تصريحاته، ومرة يتجاهل الرقابة، وأخرى يشجبها.

شكل قرار بوجدرة كتابة رواياته بلغة الضاد، سنة 1981م، علامة فارقة في مساره الأدبي، وعلاقاته مع النظام السياسي الجزائري. ونذكر أنه عند فجر الاستقلال، كانت اللغة الفرنسية- خصوصا في صيغتها المكتوبة- قد تجذرت في قطاعات عدة، كالتربية، والإدارة، والحياة اليومية. كان هدف سياسة التعريب في فترة تصفية الاستعمار هو التخلي عن اللغة الفرنسية والاستعاضة عنها باللغة العربية، في مسعى لتأكيد الثقافة والهوية الجزائريتين.

عندما انتهى بوجدرة من تحبير روايته الأولى باللغة العربية المعنونة "بالتفكر"- التي ترجمت إلى الفرنسية تحت عنوان (Démantèlement)- نُشرت في الجزائر، وحازت على الاعتراف في مسقط رأسه أساسا: أخيرا، أوفى كاتب فرانكفوني بوعده وعاد إلى الكتابة باللغة العربية بعدما تعاظمت نسبة القراء بها. في هذا الزخم، عمدت دور النشر الجزائرية وبكثافة الى إصدار بعض من كتبه الأولى باللغة العربية التي أضحت جزءا من الرأسمال الثقافي الجمعي للأمة الجزائرية. استطاع بوجدرة أن يفلت بدهاء من الرقابة، بعد أن كسب قلوب الناس بدفاعه المُستميت عن القضية الوطنية في الجزائر، مُحافظا على أسلوبه في التعاطي مع المواضيع المُستفزة بالنبرة الحادة نفسها. يبدو أن الرقابة، كما قال باسكال: لها منطق يعجز المنطق على معرفته: أي تلك المُهادنات مع السُلطة.

يحاول الكاتب الجزائري، البراجماتي، العودة إلى فترة الاستقبال النقدي لأعماله بالقول:

"في نهاية سنوات الستينيات، قمت بإصدار أعمالي في فرنسا تجنبا للرقابة في الجزائر، بيد أنه كان بوسعي تحبيرها بالعربية. مع هذا، لا أخفيكم سرا أن الكتابة في فرنسا لها وقع أكبر بكثير مما لو كنت قد كتبت في الجزائر. ففرنسا، وكذلك باريس، لها دور نشر ذائعة الصيت. وعليه، لا يحتاج الأمر إلى توضيح، لم أكن لأحظى ربما بهذه الأهمية التي أحظى بها إن أنا كتبت باللغة العربية في الجزائر، وقد ساعدني ذلك كثيرا. وأصدقكم القول إنني لاقيت الشهرة في فرنسا، وهذا ما حدا بالجزائر أن تقبلني كما كنت. لم أتعرض للرقابة في الجزائر لأنني كنت مشهورا في الخارج. وعند عودتي إلى الجزائر، لم يجرؤ أحد على الاقتراب من نصوصي، واكتسبت، بفضل شهرتي في فرنسا، شهرة عالمية وشهرة جزائرية، وبالتالي شهرة مغاربية. لهذا أنا مقبول اليوم في الجزائر.

بدا كل شيء على ما يرام، للوهلة الأولى، إلى أن صعد المُتشددون إلى السُلطة بحلول نهاية سنوات الثمانينيات، ليعود معهم الإرهاب وتكميم الأفواه. كان المُفكرون والفنانون هدفهم الأول. بدأ بوجدرة يدين، ويشجب، ويتهم. أصدر مقاله بعنوان Le FIS de la haine جبهة الكراهية سنة 1992م، والتي يبدو من خلال العنوان أنه لجأ إلى اللعب بالتجانس اللفظي بين FIS كلمة أوائلية لحزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ (Front Islamique de Salut) fils التي تعني ابنا،



كمال داود

مانحا القارئ فرصة الغوص في أغوار الحزب الإسلاموي، واصفا إياه بكل النعوت القاسية، بمُناسبة فوزه بالانتخابات: "قتلة مُعتمدون"، "أغبياء مُتخلفون" إلخ. عاد بوجدرة، في هذا الكتاب، إلى الكتابة باللغة الفرنسية نكاية في "مجانين الله" الذين، حسب مولود ميموني، يعتبرون هذه اللغة حمالة لكل القيم السلبية للغرب، وربما لأن "دناستها هي سبب الجسارة على المُقدسات".

أفضى نشر هذا المقال إلى إصدار فتوى ثانية في حقه، تبيح هدر دمه. إن الرقابة عند المُتشددين لا تمنعك من التعبير وحرية الفكر وحسب، بل قد تكلفك حياتك! ارتأى الكاتب الجزائري، في معركته مع الأصوليين، الاصطفاف إلى جانب مُمثلي الدولة، مُتخذا موقفا يدعم المبيدين- فصيل من الشخصيات السياسية والعسكرية شن حربا طاحنة لاجتثاث الإسلام السياسي- على حساب المُصلحين الداعين إلى الحوار. يظهر بوجدرة من خلال حوار أجراه عام 2001م مُدافعا عن الجيش الجزائري واصفا إياه "بالضحية" ردا على اتهامات المُثقفين الفرنسيين بارتكابه جرائم إبادة؛ فكال بدوره الاتهامات عليهم وشجب هجومهم على الدولة الجزائرية من جهة، وعليه من جهة أخرى: "حاربت جريدة لوموند، إنجيل المُثقفين، وليبيراسيون الفرنسيتين كتابي جبهة الكراهية (Le FIS de la haine). راودني انطباع بأن اليسار الفرنسي أمسى ضدنا"، كان لموقفه ذاك أن يقوض صورة المُثقف والفنان الذي من المُفترض أن يبني ويجمع، والذي يتعايش في توافق مع الجزائرين ويتمتع بحرية واسعة في تحرير افتتاحياته.

كل هذا المزاح وألعاب التخفي مع الرقابة لم تمنع "الطفل السيء" للأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية أن يبدي نوعا من الازدواجية، وأن يلجأ إلى استراتيجيات سردية تصرف الأنظار، وتهدف إلى تجنب الرقابة والرقابة الذاتية.

الرقابة وتأثيراتها الأدبية:

غالبا ما يعمد الكاتب الذي تعرض للرقابة إلى التعايش معها، وفي بعض الأحيان، لا يتخيل عالما خاليا منها. أما بوجدرة فقد استغل الرقابة المُسلطة عليه على أفضل نحو، فما كان يعيق، في البداية، حرية الفكر والتعبير، صار بالنسبة إليه مصدرا للشهرة العالمية، وخصوصا ذريعة للكتابة. تشرح ليلى دال سانتو قائلة: "ومن قبيل المُفارقة أن للرقابة مفعول عكسي؛ فأينما اعتزمت أن يسود الصمت، أحدث بدله ضجيجا".

أصبح الكاتب الجزائري سيد المراوغة؛ ربما أراد بهذا التلميح إلى ذكاء الجرذان في رواية "الحلزون العنيد" أن يقيم تماثلا مع حذر الكاتب: "إن لها (الجرذان) القدرة على شم أي طعام مشبوه، وتجنب كل المصائد". يخادع بوجدرة نفسه في المقام الأول، ثم يتلاعب بالرقيب والقارئ على حد سواء. هل من قبيل الصدفة أن تعاني مُعظم شخوصه من العصاب والاضطرابات النفسية؟ رشيد في رواية "التطليق" مُصاب بالهذيان؛ وبطل رواية "الرعن" أودع في مشفى للأمراض النفسية؛ أما مرضى السكيزوفرينيا فنجدهم في روايتي "الحلزون العنيد"، و"المطر"؛ فيما أصيبت شخصية راك بالجنون في رواية الحياة في المكان؛ تبدو كل رموز الكاتب المواربة مُركزة في المجنون؛ إنه انعكاسه في الكتابة. من المُفارقة أن تحوز شخوص بوجدرة، المُغرقة في الجنون، وحدها لغة مُتحررة: فوضعها يحررها من إسار التابوهات التي يفرضها المُجتمع. تفلت بذلك من أي خطاب قمعي نظرا لاشتهارها بالجنون، وبالتالي لا يؤخد كلامها على محمل الجد، ولا تعرض مُؤلفها لانتقام الرقابة. على هذا النحو يسمح الهذيان لبوجدرة أو ما يسميه "الإسهال اللفظي" بالقفز على أسيجة الرقابة الذاتية، لأن هذه الأخيرة ضارة، بل خطيرة وتهدد توازن حرية الذات، كما يطلق عنان المُخيلة للبحث عن تعابير هدامة وجسورة.

تشكل تيمة الجنسانية، كما هو معلوم أيضا، عنصرا محوريا في روايات بوجدرة. فتصبح علاقة هذه الأخيرة بالكتابة بمثابة عماد للنص، ولا يمكنها أن تتعايش مع أي شكل من أشكال القمع، باعتبارها مُهمة للغاية في إعادة إنتاج الذات عند شخوص بوجدرة:

"إن الجنسانية عنصر مُهم في أعمالي؛ لكونها ببساطة عنصرا من عناصر الحياة؛ ثم لأنها تابو في العالم الإسلامي وفي بلدي. رغبت أن أجعل منها أحد الموضوعات لكسر هذا التابو".

إذا كان هذا الموضوع يزعج في كثير من الأحيان، فإنه يبقى نسبيا مسكوتا عنه إلى الحد الذي يمكنه من الإفلات من الخطابات الأيديولوجية، بحيث يقترن غالبا بالنشوة الصوفية أو بلحظة الأزمات الوجودية. فيبدو، علاوة على ذلك، مُتنكرا بواسطة عمل مُذهل على اللغة: يعمل هنا بوجدرة على تفجير الجُمل، ولوك الكلمات، وصرف الأنظار عن معانيها، ومزج الأصوات بالألوان- في عبارة تجشؤ رضابي éructation saliveuse نجد تشابها صوتيا مع érection انتصاب، و concrétion violacée تشابه مع sécrétion violacée إفرازات أرجوانية غامقة- واستخدام المُرادفات ومُراكمتها على نحو كثيف «هو [القضيب] صار غاية في الرخاوة. مع هذا الشيء المُسحم مثل نوع من الأحشاء المُترهلة المُجعدة البريدة الرعناء المموجة المهذارة القبيحة [...]. لا داعي للخوض في التفاصيل القذرة»، وصياغة العلاقة بالجسد في قوالب مجازية، كما في هذا المثال المأخوذ من رواية المطر:

"انتاتني شعور بالجدة. مُكتفية بذاتي. [...] أداعب عضوي التناسلي [...]. اغرورقت عيناي دمعا. توقفت عن مُناجاة نفسي. مازالت أصابعي تداعبني. أدركت حينها أنني لن أستطيع الإفلات من قبضة شجرة التوت ولعنتها [...]. غمرتني ارتعاشة مُمتعة. صعدت نحو رأسي: مداد أرجواني [...]. أضحى كل ما يحيط بي عذبا [...]. فاضت أنوثتي وانتشرت في جو الغرفة".

ستنتصر كثرة المشاهد الجريئة وتكرارها، وموضوعات المثلية الجنسية، والمُتعة الجسدية والروحية والكتابية في نصوصه على سدنة الرقابة. إن اجترار الكلام سيؤدي إلى نوع من التطبيع والتعود مع عالم بوجدرة يصلان إلى حد امتصاص ردة فعل الناشرين المُشككين، أو القراء المصدومين. دفع ذلك الكاتب الجزائري إلى توخي المزيد من الحذر. ففي رواياته

المكتوبة بالعربية، أو تلك التي ترجمت إلى العربية، سيسعى إلى تغيير سجلات اللغة كلما تعلق الأمر بمقاطع إيروتيكية أو سكاتولوجية. على هذه الشاكلة يتحول من اللغة العربية الأدبية إلى اللغة الدارجة، بحيث تخفف اللغة الشفهية المحتوى الفج للكلمات الجنسية الفاحشة، لكي لا تدنس حرمة اللغة العربية الفصحى، لكونها لغة القرآن!

مكنت هذه الحيل رشيد بوجدرة من تجنب الوقوع في شراك الرقابة. بل وسعى إلى إظهار نشاط الرقابة والرقابة الذاتية برسم صورة هزلية عنه حتى يتم درؤه وشجبه على نحو أفضل. ونستشف من روايتي "الحلزون العنيد"، و"المطر" أن هذا النشاط مُرتبط باستراتيجية دفاعية تقع ضمن منطق العصاب الاستحواذي. تصف بطل رواية "الحلزون العنيد" بالوحدة والحذر، ينقل أسراره وفانتازماته ورغباته على قطعة ورق. ومخافة أن يفقد السيطرة عن مخاوفه، يحاول أن يتحكم في زمام نفسه بتشطيبه على "الكلمات القوية"، ومحوه للكلمات الثرثارة غير المرغوب فيها. يعلن عن مشاريعه ثم يلغيها في حينها: "ألوم أمي أحيانا أنها وضعتني في حضانة الأطفال. لكني لا أملك الجرأة على تدوينها"؛ أو "قصة الحزن هذه غير مُلائمة. يجب أن أشطب عليها و أطمرها في كيس المخاوف". والحال أن الكلمات المشطوبة تلك، أو الأفعال: "أشطب، محى، لا يدون" هي آليات للرقابة الذاتية والمسكوت عنه، بل تساهم هذه الأخيرة في إبراز المُعبر عنه بين السطور بتعزيزها لنطاق ما يجب أن يبقى طي السكوت. وفضلا عن ذلك، لا تختلف جذريا الكيفية التي يتهرب بها الراوي من المسألة السياسية، واندفاعاته المكبوتة. فيتبع الآليات نفسها، على رأسها: التخفي: "لم أقل شيئا. في اعتقادي الطاعة العمياء ميزة أساسية للموظف"، ثم الإنكار: "ليس انتقادا للسُلطات المحلية، ولكن...". وبعدها تأتي الرقابة الذاتية المازوخية: "لولا أنني لم أخرج، لما عبرت عن انتقاداتي التي تشبه كثيرا التشهير". وأخيرا، في الصفحة نفسها، الرقابة الذاتية الواضحة: "يجب حذف هذه الفقرة كلها".

تعيش أيضا المرأة/ الراوية في رواية "المطر" منطوية على نفسها، ومُصابة بنرجسية استحواذية تذكر ببطل رواية "الحلزون العنيد". يظهر تواجدها الاجتماعي الوحيد في مزاولتها لمهنة الطب. وإلا، فهي تمضي سحابة يومها في اجترار ذكريات الماضي، مُنعزلة في غرفتها، تمارس الأنشطة نفسها مثلها مثل بطل رواية "الحلزون العنيد"، أي: محو كلماتها.

"استيقظت حواسي فجأة كضمادة أصابها الارتخاء. لا عجب. كل هذه الإحباطات، والتابوهات بمثل كبر. كلمة أخرى لا أستطيع تدوينها. كلمة للإنسان [...] . أملأ صفحاتي بالشطب والزوائد حد التجريد وعدم الفهم".

أو "هي توصلني إلى المنطقة القصوى للكتابة الحميمية. تلك المُتعلقة بمخاوفي المُنعزلة. أرغب في الحفاظ على مُذكراتي. أن أكون صادقا، حتى النهاية. ألا أسقط في الرقابة الذاتية".

ينبغي الإشارة إلى أن الرقابة الذاتية الصورية هذه ستنتقل السرد إلى نطاق الشاعرية. تعمل الكلمات المشطوبة على إحداث انفصال أو بالأحرى انقطاع على مستوى الحكي، يفضي إلى قراءة نص يصعب بناؤه، يبحث عن طريقه ويتلمسها: بتعليق الجُمل، وتحويل وظيفة علامات الترقيم، وإبدال كلمة بأخرى، وشطب كلمات غير مرغوب فيها، والاستطرادات، والأقواس، والاستعارات، ولعب التناص. لهذا، يعمل الحكي مثل عرض مُستمر لمقاطع سردية تنكشف خلاله الكتابة في مسارها الخاص، كما يظهر من خلاله أيضا النص في طور تشكله.

تندرج نصوص بوجدرة ضمن نسق الكتابة الهدامة والمُستفزة المُنبنية على فن المواجهة، وليس الكتابة بين السطور، كما أشار إلى ذلك ليو ستراوس مُتحدثا عن الكتاب المُضطهدين؛ فنجده مرة يتحايل، ومرة يتصالح مع الدولة الجزائرية، ويلجأ في أخرى إلى استراتيجيات التمويه لكي يتجنب الرقابة، كما يرفض الرقابة الذاتية. لكن، وبحكم مُداهنته للسُلطة، ومزاحه مع الرقابة، تحول من مقاوم ضدها إلى سادن وفي لها. يا له من تحول غريب!

انبرى رشيد بوجدرة مُهاجما بعنف بوعلام صنصال وكمال داود، واصفا إياهما تارة بالكتاب السيئين، وتارة أخرى بالخونة. يرى بوجدرة أن كمال داود أراد من وسائل الإعلام الفرنسية تسليط الضوء عليه، سالكا نهج "خالف تُعرف"، وذلك بعد أن جاء في معرض حديثه في إحدى الأعمدة عن الإسلام واللاجئين، أصدر على إثره المُتشددون فتوى تحلل قتله: "ودليلي على ذلك هو أن كمال داود يشغل كاتب أعمدة في جريدتي لوبوان الفرنسية، ونيويورك تايمز الأمريكية، كما أنه فاز بجائزة أفضل صحافي"، لم يستثن بوعلام صنصال بدوره من هذا التحامل. ينفي بوجدرة أن مُؤلف رواية **2084**م: نهاية العالم قد طالته أيدي الرقابة في الجزائر: "أنا أعلم أنه غير صحيح. في غضون ذلك، أردت التحقق من الأمر، فاكتشفت أن كل كتبه موجودة. أقوال صنصال محض افتراء". إنه أمر مُحبط وغير متوقع أن نشاهد شخصا يعيد رسم ملامح الرقابة التي تولد الرقابة، وهو الذي عانى الأمرين من اضطهاد المُتشددين وفتاويهم التي تجيز قتله بسبب انتقاده للدين وتزمت المُجتمع العربي- الإسلامي، وكان ضحية التلميحات الخبيثة لبعض النقاد تتهمه بزور ادعاءاته المُتعلقة بتعرض أعماله للرقابه، بل كان يتغنى بحرية التعبير والفكر، ويحمل مشعل المعارك ضد التابوهات الاجتماعية والسياسية.

رشيد بوجدرة: عمارة بخمسة طوابق!

أدب



فيصل الأحمر

الجزائر

فذلكة

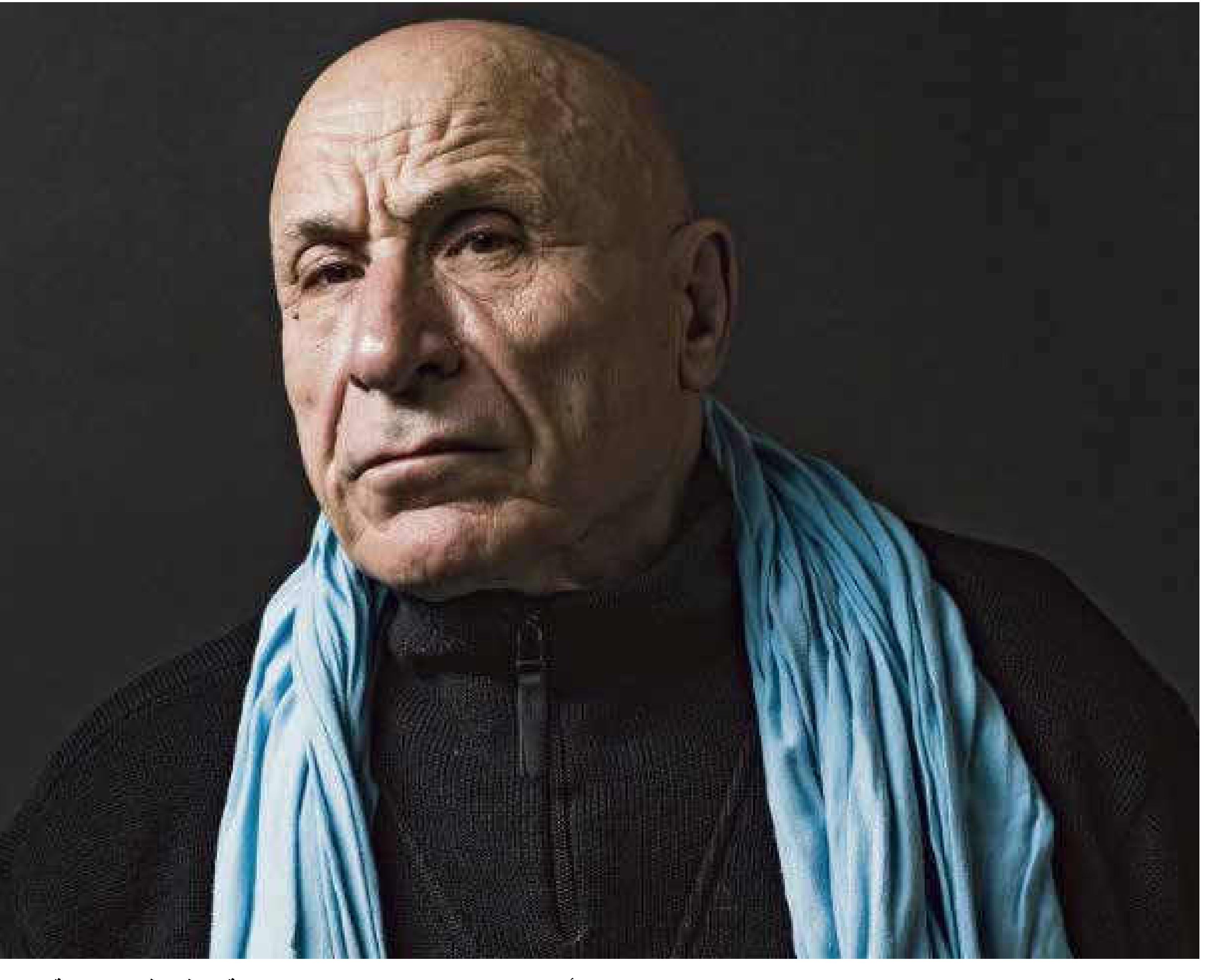
انتشرت في الجزائر مُنذ أكثر من نصف قرن، عمارات موحدة الطراز فيما يشبه أن يكون سكنات اجتماعية، تحولت مع الوقت إلى النموذج المرجعي بامتياز لمفهوم السكن الجزائري لعقود طويلة، نموذج في البناء لم تبدأ الجزائر في التخلي عنه لفائدة أعداد متنوعة قليلا من الطوابق إلا مُنذ عقد أو عقد ونصف، وقد عنّ لي في هذا النص المُهدى إلى الروح الإبداعية عالية التوتر للكاتب رشيد بوجدرة أن أفكر في أعماله التي قرأت أغلبها؛ باللغتين اللتين اختار التحرك بينهما طيلة ستين سنة من العطاء المُستمر على أمواج صعب المُحافظة عليها: موجة مساءلة الموروث، موجة التحدي والمُخالفة والشغب، موجة التفكيك والتشخيص المُستمرين للأمراض التي نعتاد عليها؛ فتصير مُنتمية إلى علامات الصحة- من باب تطبيع المُتخلفين حضاريا مع الخلل- موجة الدخول في مساحات الممنوع من القول والتقويل، والصرف والتصريف، والحل والتحليل.

الطابق الأول: حالة مدنية:

في كتابه حول تاريخ الأدب الفرنسي، وقف الكاتب جون دورميسون J. D'Ormesson مرارا على الفقر المُدقع في سير عظماء الكتابة؛ فقلما نجد بين السطور الشحيحة لسير حيواتهم ما يبرر الأمواج القوية للعبقرية التي ستنبعث من بين طيات سطور غالبا ما يكونون قد كتبوها من دون التفكير في الزلازل الرهيبة التي ستحدثها على أديم الأدب والفكر العالميين. فكان يلخص في أسطر وقائع حياة عبقري مثل آرثر رامبو، ثم يقول بفرنسية تشبه فرنسية الشارع وتتعارض تماما مع أسلوبه المُتأنق جدا في العادة، ومع الجلال الرهيب لما سيكون بصدد الحديث عنه: "ولكن كل هذا بلا أهمية إذا ما أتينا إلى فهم نصوصه".

ينطبق ذلك تماما على مسيرة رشيد بوجدرة.

هو كاتب وشاعر جزائري بالفرنسية والعربية، يمزج بين السياسي والحميمي في نص يسكنه الضجيج



والغضب، نص مُشاكس وتراجيدي. نصوصه كلها تلقي على العالم أسئلة صميمية من خلال أحداث صغيرة. هو مولود في عين البيضاء- شرق الجزائر- عام 1941م، وهو من عائلة ميسورة الحال. قضى شبابه في عين البيضاء، قبل الانتقال إلى قسنطينة للدراسة التي تابعها في تونس.

في عام 1959م، التحق بصفوف الثورة الجزائرية، وكان مُمثلا لجبهة التحرير الوطني مرارا في بلدان أوروبا الشرقية، ثم في إسبانيا، قبل الاستقلال حيث اختار دراسة الفلسفة في الجزائر العاصمة ثم في باريس. حصل على إجازة في الفلسفة من جامعة السوربون عام 1965م، وأكمل دراسته بتقديم أطروحة عن سيلين وبدأ التدريس في البليدة شمال الجزائر.

عمل كنقابي عمالي بعد أن تولى بومدين السُلطة، وحُكم عليه بالإعدام بسبب تهمة الشغب؛ فاضطر لمُغادرة الجزائر، ممنوعا من الإقامة في الوطن لعدة سنوات، عاش أولاً في فرنسا حيث أصبح مُدرسًا للفلسفة في مدرسة كولومبيه الثانوية، ثم في المغرب حيث درس في الرباط حتى عام 1975م. وأصبح لاحقا مُستشارًا في وزارة الإعلام والثقافة، ومُشاركا في القسم الثقافي من المجلة الأسبوعية للثورة الإفريقية، ثم عضوا في رابطة حقوق الإنسان.

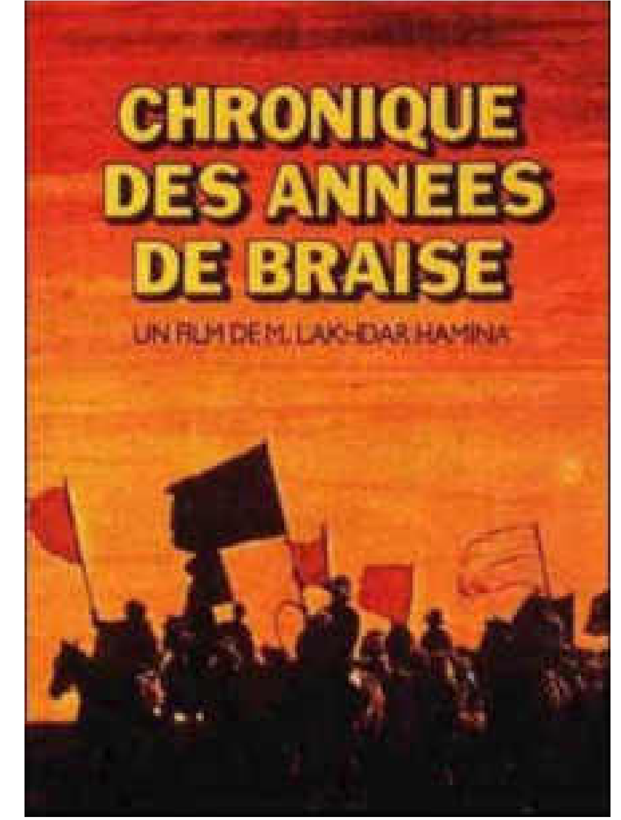
في عام 1981م، تم تعيينه قارئا رئيسيا في مُؤسسة النشر الأهم ساعتها SNED، ثم مُدرسا في التعليم العالي المُختص في الجزائر.

كما كتب رشيد بوجدرة سيناريوهات دزينة من الأفلام: "وقائع سنين الجمر" للمُخرج محمد لخضر حامينة، الذي فاز بالسعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي عام 1975م، في عام 1980م كتب سيناريو فيلم "علي في بلاد السراب" للمُخرج أحمد راشدي الذي حصل على "التانيت الذهبي" في مهرجان قرطاج السينمائي العالمي.

إنها تبدو سيرة ثرية ومسيرة حافلة بالأحداث والوقائع، ولكن كل هذا بلا أهمية إذا ما أتينا إلى فهم نصوصه؛ كما كان يقول: جون دورميسون.

في الطابق الثاني: ميراث الثورة:

إذا كان لي شخصيا أن أربط اسم رشيد بوجدرة بتيمة أساسية فلن أفعل كما يفعل جل من يشتغل على نصوصه: الحديث عن الثالوث المُقدس، أو استحضار



الثنائية الفلسفية الأنثروبولوجية للمُقدس والمُدنس. شخصيا سأربط عمله بالحفر في التاريخ، ولكنه حفر كاتب ألمعي، وليس حفر مُؤرخ مدرسي كسول أو فقير الخيال. فالغالب أنه عند قراءة روايات رشيد بوجدرة لا يمكن ألا نُلاحظ اللقاء المُستمر بأطياف التاريخ وأشباحه. فحتى في وصف لقطة حميمية سوف نجد مظهرا ما من مظاهر التاريخ. وسوف أغامر فأقول: إن الرواية عند بوجدرة- مثلما هو الحال عند جل الفلاسفة- لا تخرج عن كونها استئنافا خياليا للتاريخ العالق أو الفاقد للصوت وللقدرة على الوضوح.

كثير من لقطات رواياته، على تعددها وتنوع تيماتها، فيها تصوير فظاعة حرب التحرير من خلال الأحداث والشخصيات والرواسب التخييلية التي تؤدي دوما إلى تهديم القدرة على الحلم.

الحرب فظيعة بسبب القدرة على تشويه الاستيهامات وإفساد القدرة الطفولية على الحلم بسيناريوهات مُستقبلية مُختلفة عن الحاضر.

الحرب فظيعة لأنها تستدرج الأطفال إلى عالم الرشد بسرعة وحشية.

لهذا سوف نجد الصورة نفسها للطفل الذي يشاهد فظاعات حياة الكبار وعنفها كما ستتكرر بلا كلل من خلال أعماله: ”التطليق“، ”المرث“، ”الرعن“، ”التفكك“ و“ألف وعام من الحنين“، وستتكرر منجَّمة على شكل صور مُجتزأة على امتداد أكثر من نصف قرن من الخربشة على جدران الذاكرة.

التاريخ لصيق بالحاضر دوما عند بوجدرة. فهو يربط الماضي بالحاضر بهدف إعادة إنتاج الواقع والبحث عن الحقيقة. والمُؤلف في غضون ذلك كله يتخذ موقفًا من أجل القضايا الفردية والجماعية العادلة، ويستنكر همجية المُستعمِر مرة، والأنانية والذكورية والتسلط السياسي الذي يركب في الشرق موجة السُلطة الدينية مرات ثانية وثالثة وأكثر، ولا يفعل ذلك من خلال الأبواق والمنابر السياسية الصاخبة، بل يكتفي بحلقات من أحداث بسيطة، وبأشخاص أبعد شيء يقال في حقهم هو: إنهم بُسطاء. ومع ذلك فالملاحم تتزاحم من حولهم ومن خلالهم.

التاريخ خانات كثيرة تملؤها ببراعتها المعهودة الذاكرة- الجماعية، التاريخية، الفردية- وتؤثثها الذكريات المُستعادة. وما يميز بوجدرة تحديدا هو قدرته على تحويل الذاكرة إلى جدارية تقول كل شيء، وإلى أداة يستخدمها الكاتب لإعادة إنتاج وتمثيل العائلة، ثم الدولة، ثم العالم أجمع، مُتلاعبا بالصيغ التي يبرع في نسج خيوطها الغالبون في التاريخ- بتعبير هيجل أولا، ثم



سلافوي جيجك

وولتر بنيامين ثانيا- الكاتب ينجح أكثر من جمهرة من المُؤرخين في الاستحواذ على ذكريات الشخصيات، وحتى تلك الخاصة بالراوي لوصف الأحداث التاريخية التي وقعت في ماض يتشابك مع الحاضر لينتج لحظة فوق تاريخية؛ لحظة مُتعالية ربما أبلغ تسمية لها هي "اللحظة الأدبية" تقول كل شيء بسلاسة وبساطة وبراعة وفصاحة لا تترك زيادة لمُستزيد.

في الطابق الثالث: الواقع والذاكرة ثقوب وفراغات!

من التعابير السخيفة التي أسمعها تتكرر باستمرار تعبير "التصالح مع الذاكرة".
ليست الذاكرة في هذا المقام هي صور آتية من الماضي؛ بل هي ذاكرة مُتعالية كما أسلفنا. كان الفيلسوف ذائع الصيت سلافوي جيجك **S. Zizek** يتحدث دوما على أن السينما والخيال العلمي يحولان الاستيهام- الذي هو العصارة المُتخيلة لليوتوبيات المُتناهية في الصغر التي تسكننا وتتفتت داخلنا من خلال الأحاديث والنصوص والتخييلات- يصبح بقدرة عجيبة آتيا من المُستقبل.
ما يحدث مع الاستعمال الفلسفي للذاكرة- كما نراه لدى بوجدرة- هو أن الذاكرة تتحول إلى أحكامنا على الحياة، وإلى إيديولوجيا؛ أي منظومة قيمية نرتب من خلالها مواقفنا، وبالتالي أفعالنا.
لكن ما يحدث هو أن هذا الذاكرة كثيرا ما تُصاب بثقوب تمنع انسياب الخطاب الروائي. كما أننا نُلاحظ كثرة استخدام الجمل غير المُكتملة، حيث يغرقنا الكاتب في أفكار لا تكتمل و لا تثمر مُشيرا بذكاء إلى الوعي الناقص، أو إلى ما سمي ذات عشرية سوداء في الجزائر بغياب المشروع المُجتمعي الذي من شأنه رسم معالم المشروع السياسي، بطل رواية "فندق سان جورج" مثلا يتحدث هكذا: "ولكن... نعم... بالطبع... لقد شعرت بالحرج... لقد كان الأمر مُحزنًا، إنه كان أنيقًا جدًا، لذا..." (الرواية، ص37). في هذا المُقتطف، كما هو الحال في الحياة غداة الاستقلال- وميراث الاستعمار هو موضوع الرواية- كما هو الحال أيضا في الواقع المُتأزم للإنسان في كل مكان، نحن نتعامل مع جملة ذات بناء غير مُكتمل، نباشر معنى مُعلقا يحدث إرباكا كبيرا عند تمريره إلى الآخر، وليس هذا هو ما يسميه المُختصون في الخطاب بالخطاب المُعلق عمدا- الرتاج أو الإرتاج، كما يسميه علماء الأصول- أو ما يسمى **aposiopesis**، وهو شكل الكلام الذي يتكون من تعليق معنى الجملة لصعوبة القول أو استعصائه أو استحالته بسبب نفسي أو علاجي أو تاريخي؛ لتترك المعاني عموما للقارئ لإكمالها، بل هو استعمال نصي يحيل على صورة مشوهة مُبتسرة للمُجتمع المُتعهد للخطاب، مُجتمع محروم من مشروع واضح تتعهده لغة واضحة مُكتملة البناء اللغوي.
الفلاسفة يقولون: إن العنت الذي نعانيه في الحياة هو العنت الذي ينعكس في اللغة؛ لذا فعلينا أن نبدأ بعلاج أعطاب اللغة لكي نصل إلى مُعالجة أعطاب الحياة.
الطفل والمرأة الحاضران باستمرار في أعمال بوجدرة يمثلان جيدا الطاقة الخلاقة: الطفولة كنوع من الاستثمار التاريخي في الحياة بما لدى الأطفال من طاقات على البناء والتجدد والثراء الخيالي، كذلك المرأة التي هي الرمز الإنثربولوجي للخصوبة وللقدرة على بعث الحياة. هذان العنصران قد يحملان من خلال الذاكرة المذكورة أعلاه على محمل سياسي. رغم كونهما من الشخصيات غير القادرة على التعبير عن نفسها والعثور عليها دائما بشكل سليم، أو على العثور على الكلمات المُناسبة لتفسير رؤاها بالشكل المُناسب. أفكارهم في وقت لاحق سوف نجد تعابير من قبيل ما ينتشر على أديم رواية "فندق سان جورج": "يجب أن أتذكر" (ص 39)، وكذا: "ألا أنسى" (ص 40)، مثلها



قول البطل "الذاكرة ضعيفة، فلنعد نعود إلى التاريخ: (ص 41)، ومثله: "أين فقدت ذاكرتي، إنها ذكرى طفولة" (ص 42)، "كنت غاضبًا من نفسي لأنني أموت وأنا أذكر الذكريات المُؤلمة" (ص43)، معجم خاص بالذاكرة يبدو كأنه يحارب لأجل فرز الخيوط المُتشابكة.

الطابق الرابع: الهندي (التين الشوكي): شوك ولذة وطبيعة عذراء.

هي ثمار غريبة جدا، ثمار نبتة الصبار. ومركبة هي الدلالة على ما يمكن أن يمثله هذا النبات/ الفاكهة الريفي المغاربي بامتياز، والذي يرتبط في مشهدية عميقة تاريخيا بالفضاء الأمازيغي.

في روايته الجميلة "أشجار التين الشوكي 2010م"- بالمُناسبة لو كان المقال موجها للقارئ الجزائري فحسب لكنت ترجمت العنوان الفرنسي في صيغته الأصلية إلى العنوان العربي "أشجار الهندي"- نقرا قصة بسيطة تجمل كل تعقيدات أعمال رشيد بوجذرة؛ إذ يجد رجلان نفسيهما جنبًا إلى جنب في رحلة الجزائر العاصمة- قسنطينة. على ارتفاع عشرة آلاف متر فوق مستوى سطح البحر، في أقل من ساعة بقليل، فإن مصيرهم- ومصير بلد بأكمله- هو الذي سيتم تنفيذه على مدار المُحادثة والذكريات "مرة أخرى"، رجلان تجمعها روابط الدم، والتجربة المُؤلمة للحرب الجزائرية، وأيضًا بذكرى صيف حار في مُراهقتهم، وهي حلقة لم يتحدثوا عنها أبدًا مرة أخرى، ولكنها ترمز إلى الشباب المفقود في وطنهم. ونكتشف شيئا فشيئا بأنه لطالما كان لدى الراوي "رشيد" إعجاب يتكئ على الحسد والاستياء بابن عمه "عمر" الذي أصبح مُهندسًا معماريًا مشهورًا، يسافر حول العالم ليهرب بشكل أفضل من أشباحه. وهذه الأشباح هي التي سيجبره رشيد على طرد استحضارها لأجل طردها نهائيا ربما: جده سي مُصطفى، المُعمّر "صاحب الأرض"، الرجل الذي يحمل "التين الشوكي"؛ رمز الجزائر المُزدهرة والمُسالمة، والده "كمال" المفوض المُشتبه في تعاونه مع السُلطات الفرنسية أثناء الحرب، توفي أخوه سالم أخيرًا، المُنخرط في "المُنظمة"، في ظروف غامضة.

حول استحضار هذا "الأب الخائن"، و"شقيق مُنظمة الدول الأمريكية" هذا، فإن التاريخ الكامل للجزائر المُمزق مُنذ الاستعمار الفرنسي إلى غاية الاستقلال، ومن أحلام الطفولة المُفعمة بالأمل والمُؤثثة بالمشاعر القوية إلى أهوال التعذيب والإرهاب، وكل ذلك يمر عبر قصة الراوي. شريط طويل مُعقد من الذكريات.

تترسب مع الوقت تأملات جميلة حول دلالة الثمر الشوكي البري.

أيقونة ذهنية لنوع من الخصوصية المحلية، من القدرة على المقاومة، والصراع ضد الظروف العسيرة، ومن مجانبة الحضارة في امتزاج مع بديع مع القدرة على المقاومة التاريخية، من الثنائية المُهمة للمظهر البسيط الفقير لنبتة خضراء باهتة اللون مُغلفة بالأشواك، تعيش كثيرا في المناطق شديدة الحرارة، ولكنها تختزن ثمارا لذيذة جدا وكثيرة الماء وعالية القدرة على الإنعاش.

ثمار تعطي الكثير من دون أن تطلب مُقابلا من الاستثمار والعناية.
ثمار تنتهي بأن تشبه المنطقة وتشبه الكاتب أيضا.

الطابق الخامس: فتنة الحاضر

مجال الأدب هو الحاضر دائما.
بل إن مجال كل نشاط من أنشطة الإنسان هو الحاضر.
كان لوي فيردينا دي سيلين- الذي كان بوجدرة مهووسا به إلى درسة أنه قد سمى بطلة روايته الأبكر والأشهر "التطليق" باسمه- يقول: إن كل كاتب يكون محظوظا حينما يضمن صلاحية ما يكتبه لمُدة عشر سنوات، وإن عشر سنوات هي المجال الحيوي للغة ما- لغة جيل أو قطاع مُعين من المُجتمع الذي ينتج عملا أدبيا ما، ولهذا فإن اللغة تتغير فيموت جيل ليولد جيل.
يقودنا هذا التأمل إلى التفكير في إحدى صفات الكاتب رشيد بوحدرة: مواصلة الحضور ضد تيارات كثيرة، ومواصلة الكتابة بانتعاش عشريني/ ثلاثيني حتى وهو على مشارف عقده التاسع.
مُشكلة الأدب في عرفه هي القدرة على قول ما لا يقوله الخطاب المُهيمن عليه من قبل الرسميين: رجال البلاط، الساسة، الحُكام، والنُخب المنوطة بهم.
إنه يتكلم لقول حقائق لم يخبرها المُؤرخون كما أسلفنا، وفي ذلك يقول على هامش أحد حواراته:
"أمارس التاريخ بطريقة نقدية وهدامة، لقد حاولت أن أبيّن كيف أن التاريخ قادر على أن يحافظ على صمته وتزييفه، ومنه تظهر ضرورة تاريخ يسكن التخييل، تاريخ يستثمره الأدب ليجعله هدّامًا".

فوق العمارة: من أعلى العمارة، بعيدا عن فكرة الانتحار
أعلى العمارة يرتبط مُنذ سنمار إلى غاية كليشيهات السينما العالمية بفكرة الانتحار. لماذا؟
تمام الأشياء لا أفق بعده سوى الخراب.
السعادة في المسير لا في المصير.
"المصير" كلمة يرادفها الموت في القواميس الحقيقية الوحيدة؛ أقصد تلك المكتوبة بالحبر الصيني والتي ترفض العهر والدعارة التي تمارسهما المعاني الواقفة بثبات وتبجح على قارعات طرق القواميس الرسمية.
أين رشيد بوجدرة من كل هذا؟
ككل الثوريين، فإن مشروع بوجدرة يميل إلى المثالية، وبالتالي فهو يبدو رومانسيا حالما حتى وهو مُغرق في الواقعية.
ككل الكتاب الحقيقيين فإن أعماله قد أحيطت دوما بهالتين: واحدة لتقديس مُبالغ فيه، والثانية لشيطنة مُبالغ جدا في أمرها.
ككل الكتاب الذين يبقون عالقين على جدران الذاكرة الأدبية، فإن أعماله ذات صلة بزمنها وبحياة صاحبها؛ وذلك هو البيان الأهم، لكون أعماله حقيقية، وربما البرهان الأفضل على ذلك يكمن في التكرار الغريب لتيمة الطفل الذي يتأمل أباه القوي الثري المُقبل على النساء بلذة مُبالغ فيها ولكن في إطار غير مُتحضر ولا بشري.
ككل الأعمال العظيمة تبدو نصوصه، ورواياته خاصة، أحجارا مُتفرقة تحيل على بناء يتجاوزها ويتجاوزنا نحن القراء، نص جامع يشبه البناية القديمة كثيرة الطوابق كثيرة السراديب والتكايا.
ككل أدب نحبه، فإن أدب بوجدرة يحمل جينات التصاميم ذات الطابع الجدلي والنقدي. لا تقول الكلمات النهائية، ولا تبت في الأمور بسهولة الوهم، بل تحترم غموض الواقع والطابع التركيبي الإشكالي للحقيقة.
كما يحدث لنا- أخيرا- مع الأعمال العبقرية فإننا نضحي بواقعنا وتجاربنا المُهيمنة التي نسميها الواقع- والتي لا سُلطة لها سوى العادة والتكرار- ونعوض هذا الواقع بواقع يقترحه علينا كاتبنا الذي نتبناه: رشيد بوجدرة؛ واقع يقف وراء التجمع الماهر للأوقات التي يزاحم بعضها البعض، وحيث تتداخل العصور، من خلال الذكريات المقلوبة للرواة؛ الأبطال أو الشهود وجمهور الهامش، بما يتجاوز ترابط الأفكار والأسماء المُتداخلة الانطباعات على الروايات غير الخطية، إنه خطاب مُتماسك تمامًا تم تطويره. وهذا الخطاب يدين ويهاجم بشدة المُؤسسات والقيم والمُمارسات. كل جملة وكل كلمة فيه تصبح مع الوقت ومع الفتنة الجمالية للأدب شرخا على جدار حقيقة فقدت صلاحيتها، يمجد سقوطها الوشيك لقيام عالم جديد نصبح فيه نحن وواقعنا وفسادنا المُتأصل مُجرد ذكريات في دماغ ذلك الطفل الصغير الذي كثيرا ما أطل من ثقب باب غرفة أبيه المُتسلط: التاريخ، ولكنه ثقب صغير منه تولد الإمكانيات الكثيرة للطوابق الخمسة ولِما فوقها!



بوجدرة وزناة التاريخ

أدب





د. لونيس بن علي
الجزائر

ما يُعرف عن الروائي الجزائري رشيد بوجدرة هو أنّه كاتب إشكالي، يثير الجدل فيما يكتبه، سواء في الرواية أم في المقال الأدبي أو الفلسفي أو السياسي. فهو كثير الحضور في صفحات الجرائد والمجلات مُنذ سنوات، قبل أن ينعزل- وليس اعتزالا- مدفوعا إلى هذا الخيار القاسي.

ظل بوجدرة- رغم تقدمه في السن- مُحافظا على صراحته وشجاعته في فضح أمراض النُخب الثقافية في الجزائر، وقد جاء كتابه الأخير بعنوان صادم "زناة التاريخ" ليعبّر من خلاله عن موقفه من النُخب الثقافية التي ساهمت في تشويه التاريخ الوطني. ورغم لذاعة أسلوبه التهجمي في حق عدد من رموز الثقافة في الجزائر، إلاّ أنّ صاحب رواية "التطليق" قد بدا لنا بمثابة حارس على بوابة التاريخ الرسمي الذي تبنته الدولة الجزائرية، بل قد وجدناه يكتب بإعجاب كبير عن شقيق الرئيس المخلوع عبد العزيز بوتفليقة، وهو ما ساهم في اهتزاز صورته كمُثقف نقدي ومُعارض.

هل كان بوجدرة يصفّي حساباته؟ هل أراد رشيد بوجدرة، وهو يؤلّف كتابَه "مُهرِّبو التّاريخ"، وفي النسخة العربية وضع للكتاب عنوانا صادما هو "زناة التاريخ"، أن يصفّي حسابه مع ثلّة من الكتّاب الجزائريين، أم أنّه بصدد مُمارسة نقد للمشهد الثقافي في الجزائر؟ أم أنّ المسألة هي أبعد من هذا وذاك؟

الانطباع الأوّل الذي سجّلته، وقد يسجّله أيّ قارئ، وأنا أنتهي من قراءة الكتاب، أنّ بوجدرة كان بصدد تدمير أساطير غيره، إذ نلمح روح الأبوية المجروحة فيه- إذا ما أخذنا بالمفاهيم التي استعملها هو بالذات- لأجل حماية أسطورته الشخصية؛ فالأب دائم الإحساس بالتهديد أو بالخطر.

ما دفعني إلى صياغة انطباع كهذا- والذي قد يكون مُتسرعا إلى حد ما- هو حرص بوجدرة طيلة الكتاب على الحديث عن سعيه إلى الدفاع عن التاريخ



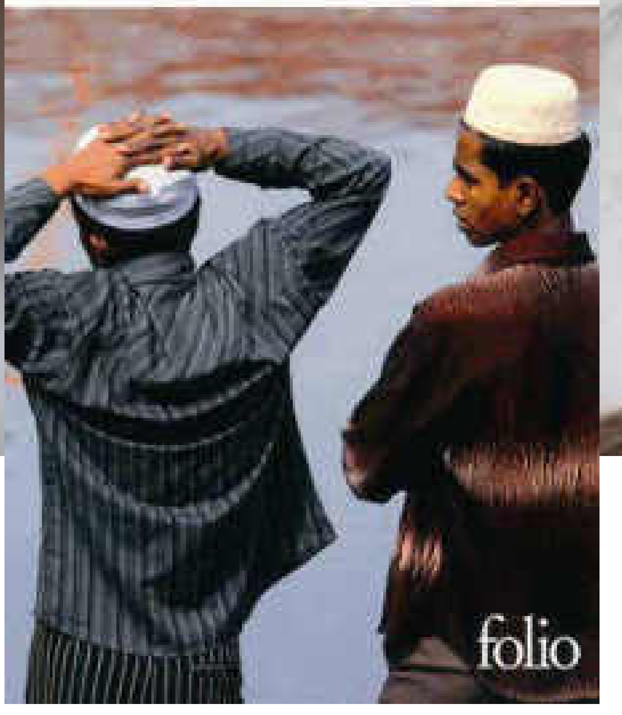


الحقيقي، ضد ما سماه هو بمُهربي التاريخ، أو لصوص التاريخ الذين امتهنوا وظيفة تحريف التاريخ الوطني إرضاء لفرنسا.
ندرك مُنذ البداية، أنّ التاريخ هو اللفظة المفتاح، لكنها أيضا تلك المساحة الرمزية للمعركة التي فتح بوجدرة النار على كامل جبهاتها. فلم يكن بوجدرة واضحا قدر الكفاية ليحدِّد لنا معنى التاريخ الحقيقي الذي دافع عنه، فقد ترك القارئ في حالة من الالتباس.
يظهر لنا بوجدرة طيلة الكتاب، انطلاقا من هذا المُعطى، مُثقفا غاضبا غيورا على التاريخ الحقيقي. وإن كنت شخصيا لم أجد إجابة عن سؤال طرحته وأنا مُنغمس في صفحات الكتاب: عن أي تاريخ حقيقي تتحدث يا بوجدرة؟ أم كنت تقصد- وهذا ما لا أستبعده شخصيا- التاريخ الرسمي، كما كتبه النظام السياسي في الجزائر؟
فإذا ما تأملنا موقفه من النظام وجدناه مُلتبسا جدا، فمرة يظهر لنا بوصفه المُثقف الذي رفض مساومات السُلطة له بأن يكون وزيرا للثقافة في مرحلة ما، فهو، يقول بمسحة ملحمية: "لم أكن يوما للبيع"، ومن جهة أخرى يدافع عن النظام من نظريات الضلوع في الجرائم الدموية في سنوات الإرهاب، رافضا نظرية "من يقتل من؟".

ناهيك عن الكلمة العاطفية جدا والمُؤثّرة، التي كتبها بخصوص مُساندة شقيق الرئيس له يوم الوقفة التضامنية معه التي نادى بها مجموعة من المُثقفين ضد قناة النهار. وهو الحضور الذي أربك النُخب المُتجمهرة ضد مُؤسسة إعلامية تحمل حسا عدائيا نادرا إزاء النُخب. كان بوجدرة آخر من يمكن أن تربكه تلك الزيارة التضامنية غير المتوقعة.
بوجدرة هنا، لم يكن واضحا تماما، بل أكاد أجزم بأنّه كان يقفز برشاقة بين موقف المُعارض، والمُتصالح مع النظام من دون الشعور بتأنيب ما. طبعا من حقه أن يخاف على مصالحه.

التحليل النفسي للعصاب الثقافي:

ما شدّني في الكتاب، والذي اعتبرته مفتاحا أساسيا لفهم استراتيجية بوجدرة هو وصفه لبعض الكتّاب الجزائريين بالمرضى العصابيين، وبأنّه بصدد تشخيص أمراضهم النفسية وفضحها.
يقول بوجدرة في الصفحة 12 من الكتاب: هو تصوير عيادي بالأشعة لهؤلاء المرضى العصابيين؛ يتحول بوجدرة- إذن- إلى طبيب نفساني بصدد تشخيص أعراض مرضية مُزمنة وخطيرة يعاني منها بعض الكتّاب الجزائريين، ومن بين هؤلاء الكتّاب: فريال فرعون، بوعلام صنصال، ياسمينة خضراء، كمال داود، سليم باشي، وسيلة تامزالي... إلخ، من دون أن ينسى بعض الصُحف مثل الخبر والوطن الناطقتين بالفرنسية، وقنوات تلفازية على رأسها قناة الشروق تي في التي لم تسلم من مشرطه الحاد "أعلم أن الطبيب النفساني لا يحمل مشرطا، لكنها ضرورة استعارية فقط". بوجدرة الطبيب، كان غاضبا أيضا من مرضاه، ولم يكن رحيما بهم كذلك.
نفهم أنّ بوجدرة وظف أدوات التحليل النفسي لتشخيص الأعراض المرضية لهذه النُخب التي تُشكّل خطرا على التاريخ الوطني، ولا أحد ينكر علاقته الحميمية بالتحليل النفسي، وبأمراض النفس، وبعقد الجسد، وبأعطاب العصابيين، فأدبه يعجّ بهؤلاء العصابيين، بل أظن جازما أنّ لا أحد من الروائيين يمكن أن يجاريه في هذا التخصص.
العصابية كما يشرحها بوجدرة، ضمنيا، في كتابه الغاضب هي اختلاق الأوهام التاريخية لأجل تزييف التاريخ الوطني، والافتراء على الذاكرة الوطنية، والعصابيون هم الذين يساهمون في صناعة صورة سلبية عن الجزائر تغذي المخيلات الأوروبية- الفرنسة تحديدا- المُثقف إذن يمكن تصنيفه بسهولة في خانة العصابي المريض، في



بوعلام صنصال

حين لم نجد أنّ بوجدرة أدان السُلطة في المُساهمة أيضا في تحريف التاريخ وفي تشويه الحاضر!

في هذا، التجأ بوجدرة في الغالب إلى بناء موقفه الانتقادي من آراء الكتّاب، وليس من نصوصهم- مثلما هو الحال بالنسبة لموقفه من كمال داود- أو الاكتفاء بنص واحد فقط في حالة بوعلام صنصال وروايته القرية الألمانية- طبعا اكتفى بإصدار أحكامه من دون اللجوء إلى مُناقشة عميقة لأعمالهم الروائية بالأدلة النصية، الأمر الذي كان غائبا على نحو لافت؛ ما أعطى بُعدا شخصيا إلى حد كبير لمواقفه تلك.

صحيح أنّ الكتاب هو سجالي أكثر مما هو تحليلي، لكن كان يمكن له على الأقل أن يفتح بعض صفحات من كتبهم لأجل عرض أدلته. طبعا، لا ندعي هنا، أنّ بعض مواقف بوجدرة كانت مُجانبة للحقيقة، فموقفه من فريال فرعون كان واضحا جدا، فهي كاتبة ألفت رواية تمجد ذكرى والدها الحركي، وهذا النوع من الكتابات لا يمكن أن تكون بريئة.

المُثقف الغاضب:

قال بوجدرة في بداية الكتاب: إنّ دافعه الأساسي لتأليفه هذا الكتاب هو شعوره المرير بالعار، وهو يرى أنّ تاريخ الجزائر عرضة للتشويه من قبل مجموعة من الكتّاب الجزائريين المُقيمين بفرنسا- كمال داود غير مُقيم بفرنسا، فهو مازال يعيش بمدينته وهران رغم العروض الكثيرة التي يتلقاها للهجرة- فكرامته لا تسمح بأن يصمت أمام هذا الاعتداء في حق الذاكرة الوطنية.

لا نختلف مع بوجدرة، أنّ الذاكرة الوطنية هي خط أحمر، لكن، لا يمكن النظر إليها بوصفها مُقدسا. فلا بد أن تظهر وجهات نظر مُختلفة، حتى يحدث هذا السجال الذي من شأنه أن يفرز الحقيقة من الكذب التاريخي. ثمّ إنّ ليس كل التاريخ الوطني هو تاريخ طهراني، فلنكن عقلانيين ولو لمرة واحدة.

نعم، نحن ضد عودة ذلك الصوت الذي يحمل الكثير من الحنين للاستعمار، لكن هو صوت قد يكشف عن عناصر ما من تاريخنا، ثم هو جزء من هذا التاريخ شئنا أم أبينا. والحنين إلى الاستعمار، قد يكون سببا للكشف عن أشكال أخرى من الحنين، لاسيما تلك التي أصبحت بتسميات جديدة، مثل المصالح الاقتصادية، وشراء الشقق هناك. وتهريب مال الشعب إلى غير ذلك من المظاهر، التي لم يتطرق لها بوجدرة الغاضب.

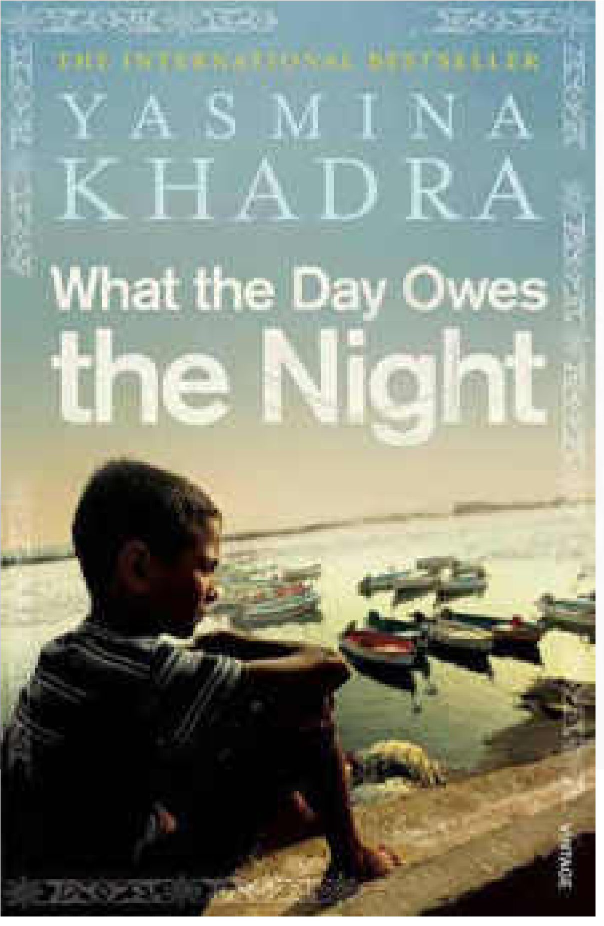
كانت البداية، كما يقول، مع كتاب الروائية الجزائرية فريال فرعون الذي عنوانه "ملك الزيبان"، والكاتبة هي حفيدة المدعو عبد العزيز بن قنة، والذي كان أحد أقطاب الحركى في منطقة بسكرة، وشهد عليه التاريخ بولائه المُطلق لفرنسا، وبعنصريته المقيتة اتجاه أبناء جلدته.

ما أثار حفيظة بوجدرة، هو زيارة فريال فرعون للجزائر لأجل تقديم كتابها، بدعوة رسمية؛ الأمر الذي اعتبره تواطؤا من قبل وزارة الثقافة، ومن قبل بعض الأطراف في الحُكم، ناهيك عن بعض القنوات الإعلامية.

كان على بوجدرة أن يحفر أكثر، ويجيب عن السؤال الضمني الذي طرحه: لماذا حظيت فريال فرعون باستقبال شبه رسمي؟ أم أنّ الإجابة لا تعنيه تماما؟ إنه السؤال الأساس سيد بوجدرة؟ فالغضب لوحده لا يكفي.

حضور مثل هذه الشخصية يمثل بالنسبة لبوجدرة اعتداء على الذاكرة التاريخية للجزائر، وتغاضيا عن جرائم الحركى؛ فصدور الكتاب، ثم الاستقبال الذي حظي به أثار في داخله، ثورة وإزعاجا عارمين، ما دفعه إلى التفكير في مشروع كتاب، الذي أراده صرخة مدوية وغاضبة في وجه المُتسللين إلى التاريخ.

يبدو أنّ بوجدرة يصيغ لنا مفهوم المُثقف الغاضب، الذي يحارب لوحده جحافل اللصوص الذين ينهبون التاريخ الجمعي، لأجل محو جرائم الماضي. بالنسبة له،





ياسمينة خضراء

المُثقف كائن تاريخي، وهو معني بالمعارك الثقافية التي يكون التاريخ مسرحا لها، فليس مفصولا تماما عن التاريخ. لكن، ومن المُفارقة، أنّه لم ينتبه إلى دور النظام السياسي في الجزائر في الاستحواذ على التاريخ، وتوظيفه بما يخدم توجهاته أو استقراره. أليس حريا بهذا المُثقف الغاضب أن يقيم حربه على النظام والسُلطة بدلا من مُلاحقة عدد من الكتّاب كانوا يعبّرون عن مواقفهم الذاتية من التاريخ؟

يتدارك بوجدرة، لأجل أن يوضّح الفرق بين النقد وبين جلد الذات؛ فقد يقول قائل: إنّ من حقّ الكتّاب انتقاد تاريخهم الوطني، والخيارات السياسية التي أوصلت البلد إلى ما هو عليه اليوم، لكن يختلف النقد عن جلد الذات في الأهداف. بالنسبة لبوجدرة، فإنّ الكتّاب الروائيين الذين تحدث عنهم في هذا الكتاب لم يمارسوا نقدا، بل كانوا أبعد أن يمارسوه، فقد طغت عليهم حالة جلد الذات لأجل إرضاء الآخر الفرنسي، وتجربة بوعلام صنصال تؤكّد كيف يتحول جلد الذات إلى عامل إرضاء للنُخب الفرنسية اليمينية، التي وجدت في كتاباته أيقونة للشجاعة، وأيضا للتسامح مع التاريخ، فهو بحسب بوجدرة كاتب بنى أدبه على فكرة الحنين إلى الاستعمار. أما في حالة ياسمينة خضراء، فقد وجد أنّ روايته "ما يدينه النهار لليل" تبلور فكرة خطيرة وهي أنّ المُستعمَر هو يتيم مستعمِره!

هل هو نقد أم مُحاكمة؟

صعب أن نعتبر ما كتبه بوجدرة نقدا بالمعنى الحقيقي للنقد، طبعا إذا اتفقنا بأنّ النقد هو الذي يكون على النصوص بالدرجة الأولى، قبل أيّ شيء آخر. ما الذي نقده بوجدرة إذن؟ النصوص غائبة، أي لم يقدم لنا بوجدرة تحليلات في روايات الكتّاب الذين انتقدهم. باستثناء الحديث السريع عن رواية من رواياتهم، وفي الأغلب يلتجئ إلى الحُكم على مواقف أبداها بعضهم، مثل موقفه من كمال داود، بسبب لامبالاته إزاء القضية الفلسطينية، في حصة بالقناة الثانية الفرنسية. أما رواية "ميرسو تحقيق مُضاد" فلم يقل عنها أي شيء. بل بلغ الأمر إلى اتهام كمال داود بالإرهاب، وبأنه كان في شبابه عضوا في الجماعة الإسلامية المُسلحة في الصفحة 86 من الكتاب! طبعا، لستُ هنا بصدد الدفاع عن كمال داود، بل عن حقي في معرفة كيف قرأ بوجدرة رواية كمال، فهو الضليع في قراءة الروايات والكتابة عنها، ولطالما استمتعتُ كثيرا بمقالاته العميقة حول الروايات العالمية. هذا ما كنتُ أقصده بقراءة النصوص.

في حديثه عن الروائي بوعلام صنصال، والذي كان صديقا مُقربا له، انتهى بوجدرة إلى إدانته بسبب روايته "القرية الألمانية"، وهي الرواية التي لاقت ترحيبا كبيرا في فرنسا، وتُرجمت إلى لغات كثيرة، بما فيها اللغة العبرية، وهي الرواية التي أدانت جيش التحرير الوطني بأنه كان جيشا نازيا، وكان من قادته بعض الضباط النازيين الذين لجأوا إلى الجزائر بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، هروبا من المُلاحقات والمُحاكمات، فاستفاد الجيش الجزائري من خبراتهم في الحروب.

يقول بوجدرة: إنّ أدب صنصال يندرج ضمن أدب جلد الذات، وهو يرسم صورة سوداوية عن التاريخ الوطني وعن حاضر الجزائر "رواية قسم البرابرة نموذجا آخر"، وهذا النوع من الكتابة يحظى باهتمام كبير في الوسط الثقافي الأوروبي، لا سيما الجناح اليميني، وليس غريبا، أن يكون صنصال صديقا لأسماء ثقافية فرنسية صهيونية أمثال: هنري بيرنارد ليفي، آلان فينكيلفلكروت، وأندري غلوكسمان، وإريك زيمور- من أصول جزائرية مدينة سطيف تحديدا- ثم يتطرق بوجدرة إلى زيارة صنصال لإسرائيل، واستقباله بوصفه أيقونة لثقافة التسامح، وللنزعة الإنسانية.

أظنّ أن إدانة بوجدرة لصنصال كانت في محلها، لا سيما بعد أن صار أدبه مطلوبا من قبل اليمين المُتطرف، وبعد زيارته للكيان الصهيوني يكون صنصال قد قضى على صورته. وإذا كان صنصال لا يعرف من تكون إسرائيل، فهذه مُشكلة حقيقية.



جيروم فيراري

ثمّ انتقل بوجدرة للحديث عن الروائي ياسمينة خضراء، بعد أن قرأ روايته "ما يدين النهار لليل"، وهي الرواية التي وجد فيها بوجدرة حنينا إلى الفترة الاستعمارية، لأنّها صوّرت واقعا تاريخيا يقوم على فكرة التسامح بين الجزائري والفرنسي، وانتهى بوجدرة إلى خلاصة مفادها أنّ ياسمينة خضراء بنى روايته على فكرة أنّ المُستعمَر يتيم مستعمِره! (ص: 30) لكن كان رد ياسمينة خضراء قويا، مُدافعا عن رواياته وعن سُمعته كذلك، مُذكرا بوجدرة، أنه يوم كان محمد بلمسهول يقارع الموت في الجبال سنوات الإرهاب كان بوجدرة يتمتع بالأمن في أحضان باريس، فليس هو من سيعلمه معنى الوطنية أو الوفاء للوطن. يعني نفهم من كل هذا، أن النقاش ابتعد عن دائرة الأدب، ودخل دائرة أخرى هي الدائرة الشخصية، والمُفاضلة في درجة الولاء للوطن، من هو أكثر وطنية من الآخر. مثلما انتقلت مع كمال داود، إلى دائرة القضاء!

الرواية نفسها حُوّلت إلى فيلم سينمائي من إخراج أحد الأقدام السوداء في الجزائر وهو ألكسندر آركادي، وهو ذو ميول صهيونية! والغريب أنّ وزارة الثقافة الجزائرية مولت جزءا من هذا الفيلم.

ثمّ انتقل إلى كمال داود، فكتب بوجدرة ما يلي: "أن تقترف كتابا مثل ميرسو تحقيق مُضاد، في عزّ مئوية كامو! هو تزييف للتاريخ. هو مُمارسة التهريب الثقافي" (ص53)

لكن ما لم أفهمه تماما في موقف بوجدرة: هل عداءه لكمال داود هو بسبب روايته "ميرسو تحقيق مُضاد"، أم بسبب مواقفه التي عبّر عنها في قناة فرنسية، لا سيما حينما قال: إنّ فلسطين قضية لا تعنيه؟ الحقيقة أنّ بوجدرة لم يقل شيئا عن الرواية، بل تجنبها قدر الإمكان، بالقدر الذي خصصه للحديث عن كامو الاستعماري، وعن كمال الذي لا تعنيه آلام الفلسطينيين. لا يهمني شخصيا أن أبدو مُتعاطفا مع داود، فموقفي منه قد عبّرتُ عنه في مقالات كتبتها عن الرواية، بل ما أثارني هو سبب تجنب بوجدرة الحديث عن الرواية بالذات، ألم يكن حريا به على الأقل- كما أشرت إلى هذا في أكثر من موضع في هذا المقال- النبش داخل الرواية لأجل معرفة مواطن الخلل في رؤية كمال للتاريخ الوطني، ولقضايا اللغة والدين؟

نفس الموقف صاغه حول سليم باشي، لم يتحدث بوجدرة عن رواياته، بل أشار فقط إلى روايته الجديدة التي وصفها بالغريبة متنا وعنوانا "الرب، الله، أنا والآخرون" التي صدرت عقب أحداث نيس الدموية. سليم باشي بالنسبة لبوجدرة هو كاتب مُعادٍ للجزائر ومُعادٍ للإسلام! وكعادة بوجدرة كان حريصا على اقتناص جُمل من حوارات كتّابه- الأعداء- فسليم باشي وصف النظام الجزائري بأنه نظام شمولي.

هنا انتقل بوجدرة إلى موقع آخر هو الدفاع عن النظام الجزائري بتنزيهه من الشمولية، ومُبرّره أنه لو كان النظام شموليا لما تمكن من نشر رواياته الإباحية والمُلحدة على حد تعبيره (ص 64)، بل لو كان النظام شموليا لما تمكّن سليم باشي من قضاء إجازته الصيفية في شواطئ سرايدي! ما طبيعة هذا النظام؟ يقول بوجدرة: إن النظام الجزائري هو نظام مهوس بالسُلطة، يعاني من مرض مُزمن هو الرشوة.

التاريخ المُشترك بين الجزائر وفرنسا، بل كانت لهم الشجاعة للكتابة عن الصورة المُشرقة لحرب الجزائر، لأجل إدانة الاستعمار الفرنسي، وقد خص بالذكر: لوران موفيني وروايته "الرجال"، وجيروم فيراري وراويته "حيث تركت روحي"، وأليكسي جيني صاحب رواية "فن الحرب الفرنسي"، وجوزيف أوندراس وروايته "إخوتنا المجروحين"، وهو الشاب الذي رفض تسلم جائزة الجونكور لأسباب التزامية.

يضع بوجدرة المشهد في حالة تناظر بين كتّاب من الجزائر وكتّاب من فرنسا، تتقاطع الأسئلة وتختلف الإجابات والرؤى. طرف يحرّف التاريخ، وطرف يرمي بالأسئلة الحارقة في وجه التاريخ الاستعماري!

كخاتمة لهذا المقال، يمكن أن نخلص إلى مجموعة من المُلاحظات، أولها أنّ بوجدرة قد دخل في مرحلة الإحساس بالخطر القادم من جيل جديد من كتّاب الرواية في الجزائر، فهو معروف بلغته الأبوية حين يتعلق الأمر بموقفه من روايات الجيل الجديد. ثانيا: لم يسقط بوجدرة في لغة تعميمية، بل كان واضحا منذ البداية، وهو يذكر الكتّاب الذين سيتعرضون للتوبيخ من طرفه. ثالثا: الأمراض التي تحدث عنها بوجدرة، هي للأسف تنخر جسد الثقافة في الجزائر، وإن كان، للأسف، قد تجنّب الحديث عن أمراض أخرى. رابعا: لم يدن بوجدرة السُلطة السياسية، ودورها في انهيار المشهد الثقافي الجزائري، والتي ساهمت في تربية نُخب تقتات على نهش لحوم بعضها البعض، وفي نظري أنها كانت أفضل طريقة لاذت إليها السُلطة لأجل إلهاء هذه النُخب عن القضايا الحقيقية، وعلى رأسها تنمية المواطنة الغائبة في هذا المُجتمع.



جوزيف أوندراس

من جهة أخرى، سليم باشي لا يكتب من دون مُقابل، إنه كاتب تحت الطلب. ولأنه أتقن مهمته في تشويه صورة الجزائر، فقد عيَّنته فرنسا مُديرا لمركزها الثقافي في إيرلندا الشمالية. عكسه هو، الذي رفض حقيبة وزارة الثقافة، لأنه لم يكن للبيع!

ينتقل بوجدرة للحديث عن واقع الإعلام في الجزائر، وقد تأسّف على مستوى بعض الجرائد التي كانت رائدة في حرية التعبير، ورائدة في نشر الثقافة، مثل جريدة الوطن الناطقة بالفرنسية، وهي الجريدة التي حظرت، بأمر فوقي، نشر أي شيء لبوجدرة أو عن بوجدرة. ومثل جريدة الخبر التي حوّلت- كما يقول- مُلحقها الثقافي إلى مُلحق لمواد التجميل يستهدف شريحة المُراهقات (ص74). أما تلفزيونيا، فقد تأسف للمستوى الذي بلغته قناة الشروق تي في، التي أصبحت أيقونة لنشر الفكر التديني، الممزوج بالشعوذة. مُدافعا في نفس الوقت عن البرامج الدينية التي كانت تبثها القناة الوطنية، التي كانت تدعو إلى دين عقلاني ووسطي ومُتفتح.

إنّ المشهد الثقافي، كما يراه بوجدرة، هو مشهد بائس؛ فمعرض الكتاب الدولي، يسيره أشباه الأميين (ص 76) لم يساهموا في ترقية ثقافة الكتاب في الجزائر، بدليل أنّ الوضع ظلّ على حاله مُنذ سنوات، وهو يتساءل عن سبب إقبال الجزائريين على اقتناء الكتب: هل لقراءتها فعلا، أم لتزيين صالوناتهم؟

تزداد صورة البؤس قتامة، لما يستعرض بوجدرة ميلاد موجة أدبية في فرنسا، هي على عكس موجة مُهربي التاريخ، ويقصد بها جيل من الروائيين الفرنسيين، الذي يتمتع بإمكانيات إبداعية رهيبة، وبمستوى جمالي عالٍ، وبجرأة كبيرة في الكتابة عن



أدب

شعرية الفضاء في رواية "التفكك"

إن البحث في شعرية الفضاء الروائي هو أقرب المداخل النقدية لقراءة رواية "التفكك" للكاتب الجزائري رشيد بوجدرة، هذا النص الثري الذي كتبه كاتب مارس الإبداع الشعري والروائي بين عالمين وثقافتين، كتب بعض رواياته بالفرنسية وأخرى بالعربية، وهذه الرواية التي ستقوم الباحثة بتأمل فضاءها السردي والكشف عن بلاغتها الخاصة وشعرية الفضاء فيها هي أول نص أعاد الكاتب إلى ثقافته الأم.

الشعرية والفضاء الروائي:

الشعرية التي ارتبطت بالشعر بالأساس صارت مدخلا قرائيا مُهما لتأمل نص روائي ما، وقد "عنت زمناً طويلاً نظم الشعر، ونظم الشعر وحده"[1]. لكن مفهومها تطور ليشمل كل ما يحول الكلام العادي إلى صيغ فنية، فقد باتت "تُطلق على ما به يتحول الكلام من خطاب عادي إلى مُمارسة فنية إبداعية"[2].

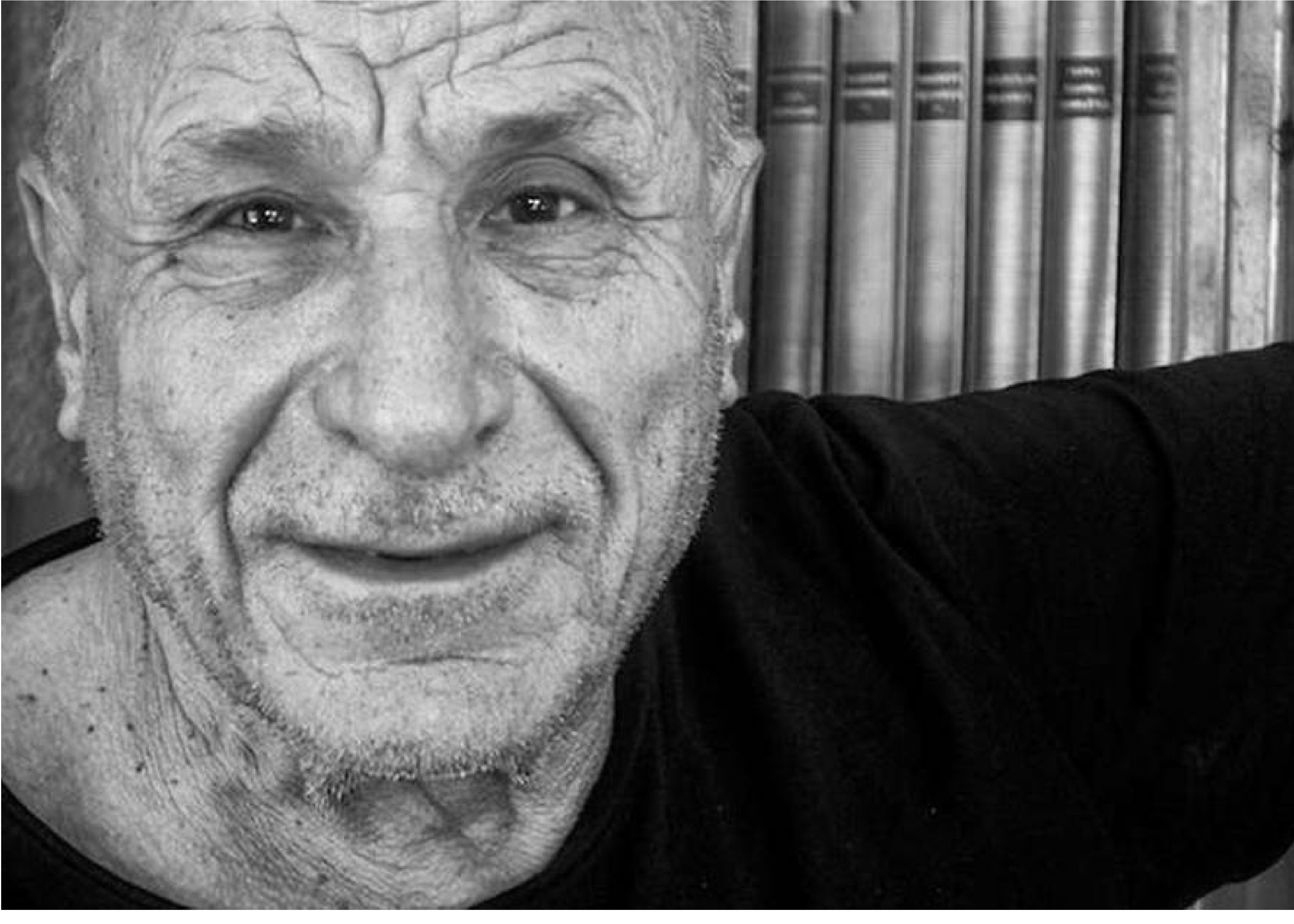
وقد سعت الدراسات الحديثة للنصوص الروائية إلى البحث عما يكشف عن الطاقات الإبداعية التي يحملها النص الروائي، حيث "تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بمُوجبها وجهة أدبية"[3].

الفضاء الروائي هو بنية أساسية من بنيات النص الأدبي، وقد قاربه حسن نجمي في كتابه "شعرية الفضاء"، ورأى أن هذا المكون الجمالي في أي نص روائي قد هُمِّش طويلا في الخطابات النقدية المُعاصرة، فيقول: "لقد ظل الفضاء مكونا هامشيا في الخطابات النقدية المُعاصرة، وذلك للطبيعة غير المُضمرة للفضاء"[4].

لكن مع تطور الدراسات النقدية الحديثة صار الفضاء الروائي مكونا رئيسا من مكونات الرواية الجديدة إلى جانب المكونات الأخرى من زمان ومكان وشخصيات وحدث، فيمكن القول: إنه بشكل مُبسط هو الحيز الزمكاني الذي تظهر فيه الشخصيات والأشياء مُتلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤيا الفلسفية،

د. هويدا صالح

مصر



وبنوعية الجنس الأدبي، وبحساسية الكاتب أو الروائي.

ويرى ميشيل بوتور أن الفضاء النصي ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكي، ولكنه لا يخلو من أهميته، إذ يحدد طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي، وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل، فالفضاء النصي هو أيضا فضاء مكاني، ولكنه محدود، لا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه عين القارئ[5].

وقد استخدم بعض النقاد مفهوم الحيز بدلا من مفهوم الفضاء[6]. في حين أن لحمداني استخدم مُصطلح المكان بديلا عن الفضاء[7]. لكن على أي حال إن الفضاء الروائي ليس هو المكان وحده، ولا الحيز وحده، بل هو "حاضر في اللغة، في التركيب، في حركية الأشخاص، وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص الأدبي"[8]. أو هو "المادة الجوهرية للكتابة الروائية الجديدة، ولكل كتابة أدبية"[9].

فضاء الرواية هو الذي "يلفها جميعاً، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية"[10]. لكنه لا يمكن أن يدرس "في استقلالٍ كاملٍ عن المضمون"[11].

يشير لحمداني إلى أنه "لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود لا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه- على الأصح- عين القارئ، هو، إذاً، فضاء الكتابة باعتبار طباعة"[12].

رغم حداثة المفهوم وارتباطه بالرواية الجديدة إلا أن صلاح فضل يربطه بخطية الأحداث ومسارات السرد[13]، وخطية الأحداث مفهوم يرتبط أكثر بالرواية الكلاسيكية، فالرواية الجديدة تخرج عن هذه الخطية، بل تعمد إلى تشظي السرد واللعب بالزمان والمكان.

الوعي بشعرية الفضاء:

في حوار مع رشيد بوجدرة يحيلنا بوضوح إلى فكرة" الشعرية"، ليس فقط شعرية الفضاء التي تتأتى من مجموع الجماليات السردية التي سوف تكشف عنها الباحثة، إنما يحيلنا بوضوح إلى شعرية اللغة، ارتباطها بالشعر، وكأنه يؤكد لقارئه أن اللغة رهان رئيس في هذا النص، إذ يقول: "أقرب أعمالي إلى نفسي رواية "التفكك"، وهي أول عمل ضخم لي بالعربـــية. هي رواية حافلة بالشعر. لذلك أنا لا أعتبر نفسي أنني توقفت عن الشعر، لأنّ مُعظم رواياتي تتضمن مقاطع طويلة من الشعر. وغالباً ما يُصنفني الناس على أساس أنني روائي كبير، لكنّ الأمر لا يُعجبني، لأنني أعتبر نفسي شاعراً بمُختلف التجليات التي يحملها الشعر"[14].

يرى كاتب كلمة الغلاف الخلفي للرواية أن: "بوجدرة كتب بالفرنسية فأبدع، حتى اعتبره الكثير من النُّقاد من أكبر المُجددين

في الأدب الجزائري المُعاصر- المكتوب بالفرنسية- بيد أن جمهرة من النُّقاد ظَلُّوا واثقين أن قوة بوجدرة الإبداعية تكمن في إطّلاعه الواسع على التُّراث العربي ودرايته المتينة بأساليب اللغة العربية. ولا ريب أنهم لم يخطئوا. هذه روايته "التّفكك" الأولى التي يكتبها بالعربية مُباشرة، فذّة، جريئة. ثورة في الأسلوب، قوة في الطّرح، وتفجيرٍ لواقعٍ طالما أرهب طَرّقه الكثيرين من مُبدعينا. رواية "التّفكك" كاسرةَ جليدٍ أسطورية تشق كتلاً من الصّخر الأصم في بحر الصّحراء القاحلة التي تحاصر واقعنا المرير"[15].

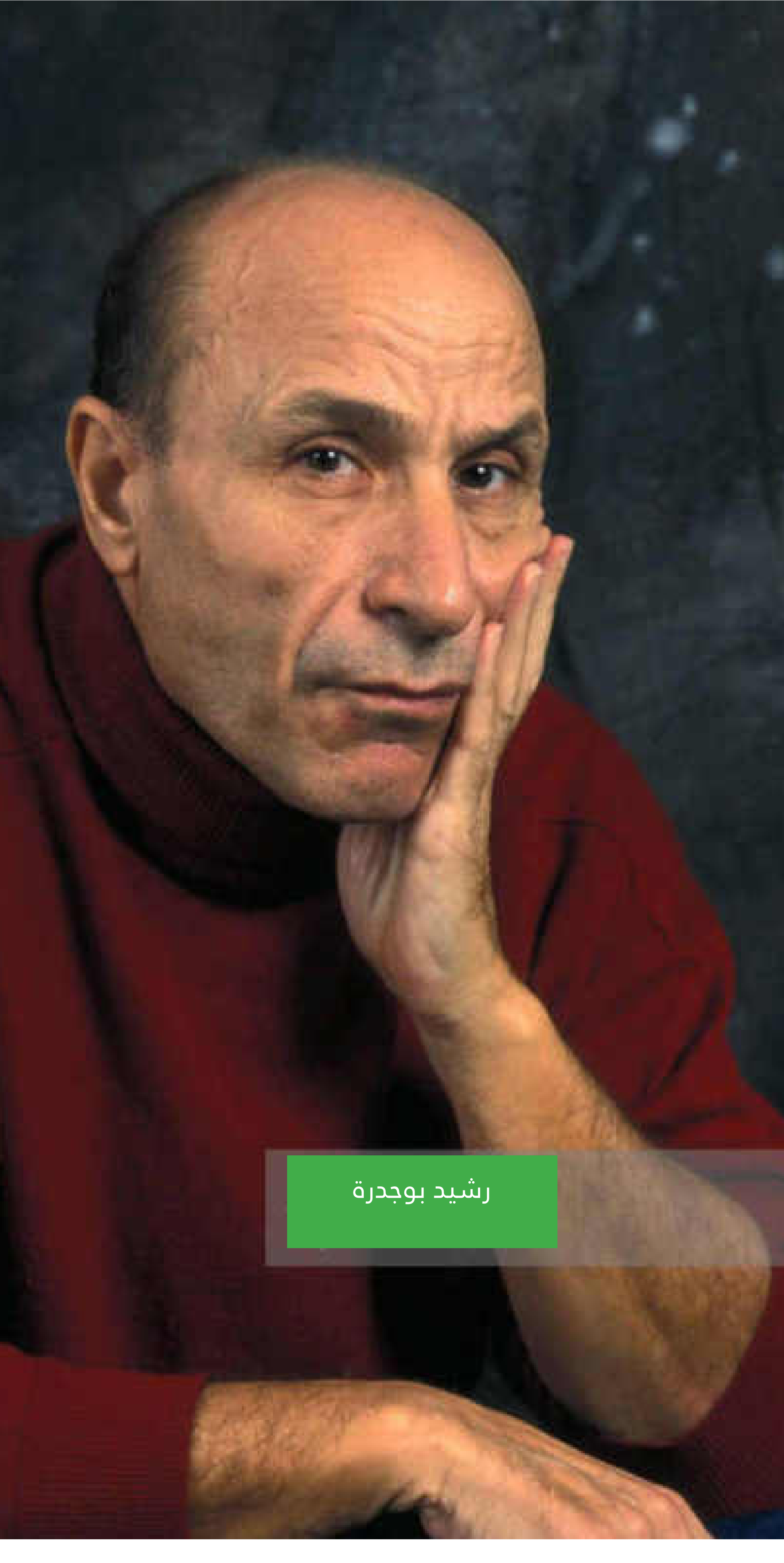
أتصور أن الكاتب يعي أهمية شعرية الفضاء في النص الروائي، وليس أدل على ذلك من تصريحه لإحدى الصحف الذي يتضمن هذا الوعي الجمالي، حينما يقول: "الكتابة للذات تجعل الكاتب ينحو بأدبه إلى الزخرفة من خلال الاشتغال على البنية كثيرا وعلى المستوى الجمالي بشكل خاص، الأساسي في الرواية هو شعرية النص أما الموضوع فهو آخر ما يفكر فيه الروائي"[16].

في متن النص يطرح الراوي، الذي هو صوت الكاتب رؤيته للكتابة وبلاغتها وشعريتها، فيراها: "أشبه ما تكون بالنهر المُتدفق بتشعباتها، وتعقيداتها، وتفرعاتها، وطميها، ووحلها، وطمثها، وأعشابها، وإسهالاتها، وسيلاناتها، وفيضاناتها، فلا حاجة لها إلى فصول ولا إلى فقرات، وكأنه- هو الكاتب- يعتبرها مُجرد تحيلات على الكلام واللغة"[17].

والمبتدأ كان الفضاء الشعري:

مُنذ بداية الرواية التي هي عتبة مُهمة من عتبات الاستحواذ على اهتمام القارئ ومنحه جرعة جمالية تشويقية تدفعه لمواصلة القراءة والكاتب يشتغل على الشعرية ويشحن سرديته التي ابتدأ بها بطاقات شعرية وبلاغية مُميزة.

تعد البداية التي طالعنا بها بوجدرة وحدة من وحدات بناء شعرية الفضاء؛ فنراه يصف حال بطله الطاهر الغمري الذي كان واحدا من المُناضلين ضد الاحتلال الفرنسي، والذي آمن بأفكار الشيوعية واليسار، يجد نفسه وقد صار مهزوما مُطاردا منزوع الهوية إلا من صورة قديمة



رشيد بوجدرة

يحملها في جيبه كهوية تعريف له حتى لا يفقد ذاكرته، ومن ثم يفقد وجوده: "يخرج الصورة خلسة من جيبه (إنها مُستطيلة الشكل بنية اللون بالية الورق) وقد رسم الزمن عليها أنواعا من التجاعيد مثلها مثل عجوز مُبهرجة بأوشام وقحة مثلومة تتهاطل عليها من الرقاقات تكاد تكون نوعا من الخشب أو من الأسلاك أو ليفا حريرية، وكأنها أفاريز ملولبة تثقب الورق المقوى الذي فقد لمعانه مُنذ زمن طويل طويل؛ فأصبح يتصوره في رأسه المفلفل بشيب الشباب الملولب كفتاحة زجاجات البيرة البريمية الشكل وقد تآكلها الصدأ مثلما أكل التهرؤ قلبه وهو يجوب المدينة طولا وعرضا عاملا على محو ماضيه، خائفا من حاضره، ضاربا مُستقبله بتأشيرة اللامبالاة المُهربة من بلاد ما زارها قط ولو في الحلم. ينظر إلى الصورة الشمسية البالية البنية اللون وقد شوهتها أنواع من الخدشات، بصمتها عليها أظافر عاهرة صبغتها حمرة طمثها"[18].شك

منمن

هذه الصورة الشعرية في بلاغتها وفي عناصرها الكلية ما بين الحركة والصوت واللون تعبر عن شعرية الفضاء التي راهن عليها الكاتب مُنذ البداية.

إن فضاء المُفتتح يضع المُتلقي في أتون أحداث النص؛ ليشارك البطل/ الطاهر الغمري رحلة البحث عن هويته أو الهروب من ذاكرته التي باتت مُثقلة بالخسائر التي مرّ بها، وهو المُناضل الذي نافح عن وطنه، لكن وطنه ينكره الآن، فيجوب البلاد من دون هوية بعد أن تخلى عنه هذا الوطن، فالمُجتمعات التي تخرج من نضال طويل للحفاظ على هويتها يقع فيها المُناضلون الذين يعودون للواقع ومُعطياته في صدمات نفسية واجتماعية عبّر عنها رشيد بوجدرة بلغة تحمل الكثير من طاقات بلاغية مُميزة: "يتقوقع على ذاته وينطح السماء برأسه كأنه ذلك الأعمى الذي يبغي الخروج من دوامة مُتشعبة بمُجرد استعمال عصاه البيضاء، ويبحث بتردد ويتحسس الأشياء والأشخاص جاهدا في الخروج من المأزق الذي يتراءى له، ثم يختفي كانتحاء قصديري لماع باهر، ولكنه يعرف علم اليقين أنه سقط في قعر مصيدة شرنقتها له، المدينة كلها من جهة، والميناء من جهة أخرى بوزره وسلعه وعلبه المُهربة وقد فهم كون أنه أصبح سجين فخ نصبه لنفسه، فتتمخضه الأيام وتنعته فيتحول إلى شيء أشبه ما يكون بالصدفيات التي فقدت عمودها الفقري مُنذ ما قبل التاريخ، ويذهب هائما على وجه الأرض مُتناسيا تلك الصورة وعي تنبض تحت قماش لباسه"[19].

إذن تمكّن الكاتب في فضاء المُبتدأ أو المُفتتح من إلقاء خيوط درامية للمسارات التي ستتخذها الشخصية داخل الفضاء الروائي؛ ذلك أن "الافتتاحية تحتاج إلى شيء من التفصيل يتيح للروائي فرصة بناء نص ذي وحدة وظيفية أساسية"[20].

يظل للمُفتتح دور مُهم، وهو "إدخال القارئ عالم الرواية التخييلي بأبعاده كلها، من خلال تقديم الخلفيّة العامة لهذا العالم والخلفيّة الخاصّة بكل شخصيةٍ ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي ستُنسج فيما بعدُ"[21].

لأن التفكك ليس في بُنى السرد فقط، لكنه تفكك المُجتمع بعد انتهاء فترات النضال ضد المُحتل، فقط أشار اختزال الكاتب أحداثا كثيرة تشير على هذا التفكك وبثها شذرات وإحالات مُكثفة ودالة، وأعانته شعرية اللغة على استعارة الصور البلاغية الكلية للتعبير عن تفكك المدنية، وتفكك الذوات التي باتت تسكنها والتي تخلت عن أهدافها القومية الكبرى في سبيل أهداف ذاتية: "لقد فقدت الصورة البنية لونها ولم يبق له شيء سواها، وقد دارت البلاد ألف مرة ومرة على محورها وسيسانها، ودارت المدينة نفسها، تلك التي لا يسكنها إلا مُنذ فترة قصيرة، ولقد فُتحت الآن على مصراعيها مائة مرة ومرة، وبقرت صباحا ومساء فتشققت مبانيها وتصدعت محلاتها وبقيت القضبان الحديدية ثابتة من حواليها، واعوجت الأشجار النحيفة اعوجاجا مُخيفا، أما الأرض فتفككت تربتها وتلاشت أمعاؤها والجذام راح ينهش المواد الخام بعد أن فترت، وقد غطى الزنجار الطرق زاحفا عليها زحفا إلى حد أنه لم يعد يعرف أي شارع من شوارعها ومن أزقتها وسلالمها"[22].

شعرية الفضاء تتيح له الانفتاح الدلالي على جملة من المعاني والدلالات التي توسع أفق التلقي؛ حيث يفارق الكاتب الرواية الكلاسية التي تراهن على الحكاية التراتبية، ليفيد بشكل جيد من التكثيف الإشاري، لتصبح اللغة في بلاغتها وشعريتها قادرة على حمل الكثير من الحكايات، مما يتيح له كثافة لغوية قادرة على حمل خطاب شعري.

جدلية المكان والفضاء في الرواية:

إن كاتب النص الروائي من خلال وصف الفضاء السردي/ المكان إنما يساعدنا على صُنع صورة مشهدية تخيلية عن الشخصيات والأحداث، كي يتمكن من أن "يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي"[23].

المكان الواقعي هو الذي يبني عليه الروائي محور أحداث روايته، وقد يكون حقيقياً، وقد يكون مُوحياً بمكانٍ واقعيّ، وبينه وبين الفضاء الروائي علائق ووشائج، و"دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية، بل تتسع لتشمل الإيقاع المُنظِم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة، ولوجهات نظر الشخصيات فيها. ومن ثَمَّ يبدو مُصطلح الفضاء أكثر شمولاً واتساعاً من مُصطلح المكان"[24].

المكان الواقعي في رواية التفكك هو المدينة، المدينة التي مثّلت بالنسبة للبطل سردية ضد، سردية مُعادية، لأنه قادم إليها من ذاكرته ومن تاريخه النضالي، ليتوه فيها، يفقد هويته النفسية، يتجرد من إنسانيته: "ينزل من عرينه، يجتاح شوارع المدينة محاولا ضبط أفقها، وعندما يعجز عن طوافها لتهربها مع تغيير حدة الضوء يأخذ هو بتشطيبها بدون ما جدوى، فتدب القشعريرة في البشرة، ويتسابق غروب الشمس ويعود مرة أخرى إلى ضبط بنية المدينة، فيتفجر حجمها بين يديه ويتطاير لمعانها كشرارة حريق آت من بعيد: سيارات الشرطة تجوب الشوارع ولم يبق أحد سواه (الطاهر الغمري) وتطلي



بأضوائها الساطعة جدران المباني وآفاق السماء، فيطوقها بكثافة خياله ويفكر في إخراج الصورة من جيبه، ويتردد ثم يعدل فتبقى تحت إبطيه لوعة، وتسيل حبرا أسود ينعرج مع تعرجات ضلوعه، ويمكث هكذا فيما السيلان مُستمر لا ينتهي"[25].

إذن المكان الواقعي/ المدينة هنا مكان مُعاد، مكان ضد، ضد هذه الذات المُلتاعة العائشة في ذاكرتها أكثر من عيشها في الواقع.
إن المدينة هنا ليست مُجرد مكانٍ واقعي يبني الروائي أحداث روايته فيه، بل تمتد لتصير آلة تطحنه، تعيد تشكيله، تسلخه من تاريخه، لتلقي به في التيه، تيه المدينة بفسادها ورشاها، بقسوتها وعهرها، فهل الطاهر الغمري قادر حقا على تجاوز ذاكرته وتاريخه النضالي ليواجه قسوة المكان؟ هل تمكن الكاتب من تنسيج مكونات فضائه الروائي مُحافظا على شعريته أم انداح مع تفاصيل المدينة/ المكان الواقعي؟

في الحقيقة يحاول البطل أن ينسلخ عن المكان الواقعي، ليصنع مكانا حميما مُضادا للمكان الواقعي أو يعود إلى المكان/ الذاكرة الأكثر حميمية: "ما إن يفيق من نعاسه حتى يشعر بأن قلبه يتفتح في ماء آسن كزهرة مسك لا تعبق إلا في الليل، فيطوقه شبق معدني ويؤلمه ذكره، فيأخذه بين أصابع يده اليمنى، ويبدأ عملية الذهاب والإياب حتى يكتظ جسمه بحليبه الثخن وتتفجر فوهة بين الرغوة والزبد، فيأخذه الدوار وتدور الحجرة حوله وكأنه أصبح مُلتقى النقاط أو محور العالم بهندسته الوردية وأثيره وكافوره ونعناعه وحبقه، فيعبق حلقه بمذاق العزلة، ويخرج إلى عتبة الحجرة يتقيأ صفراءه التي راحت تزرورق أزريراقا وتغلي حتى إذا ما مست الأرض وطوق الغثيان صدره ركض إلى فراشه يصرخ ويصرخ حتى تعود إليه ذاكرته والأيام المألوفة فيجف خوفه"[26].

المكان التخييلي:

إذا كان المكان الواقعي "هو التأطير المكاني الذي ينقل الواقع بطريقة فنية"[27]، فإن بناء المكان التخييلي في الرواية هو الذي يؤكد القيمة الفنية للنص الروائي، فقد نجح الكاتب في المُخاتلة بين ما هو إحالي وما هو تخييلي في بناء الفضاء الشعري: "ينحدر

نحو المدينة ونحو الميناء في وجه النهار، وكراسه تحت إبطه كأنه سبيكة ذهبية لا سعر لها ولا معيار، وقد أثاره هيجان لا حد له كأنه من الزئبق يغلي، وينتهي به الأمر إلى السعال، فيتبخر عرقه ويندفه ماء بارد ويداهمه ربو (تسببه الدجاجة؟)"[28].

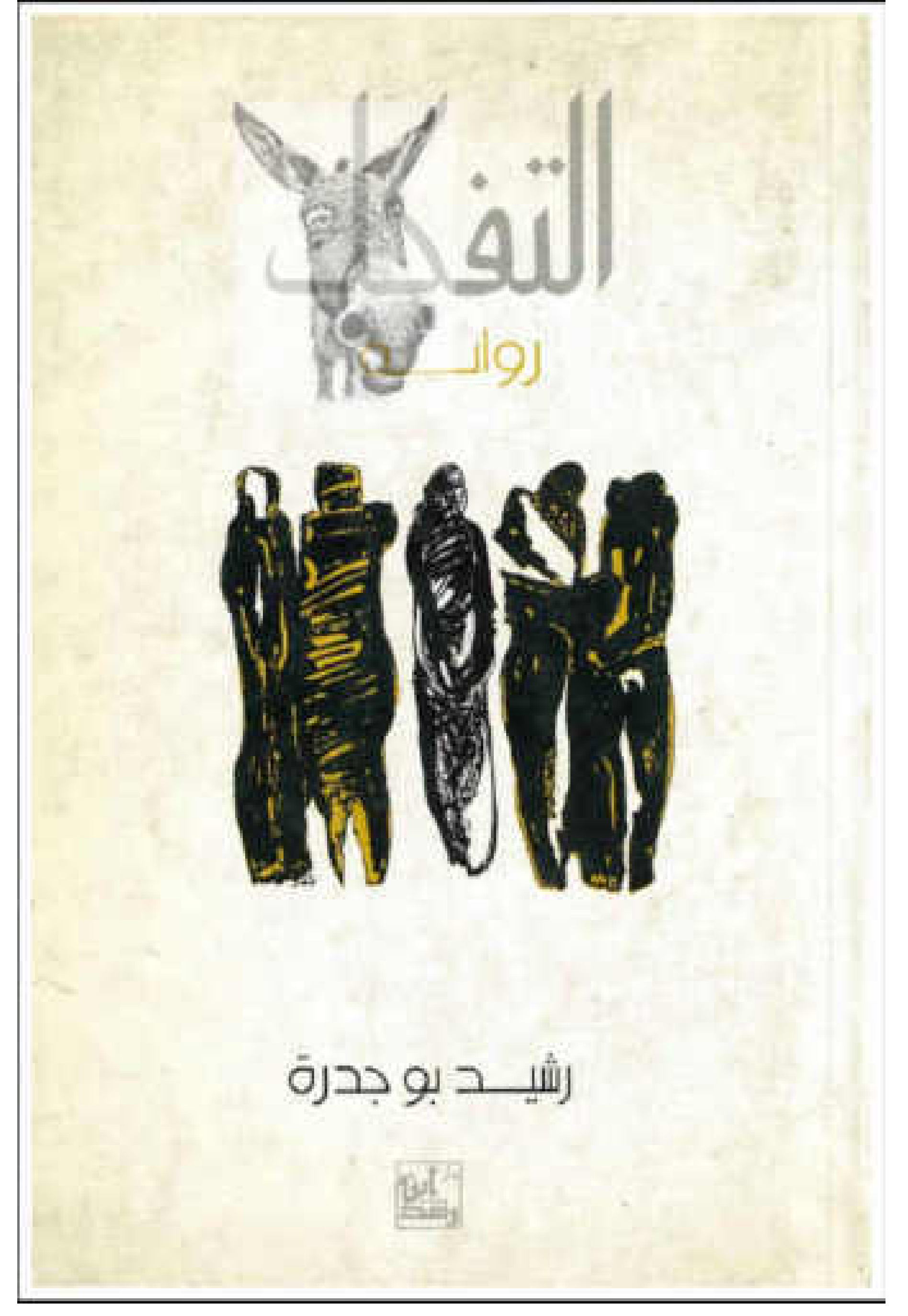
المزج بين ما هو واقعي وتخييلي يجعله يصور جسده كباخرة كبرى: "جسمه أصبح باخرة وتحولت شرايينه إلى حبال حديدية ضخمة"[29].

إن الفضاء السردي بشعريته قادر على تحويل الأماكن التخييلية إلى أماكن إحالية والعكس أيضا: "يترك الطاهر الغمري القطار، ويترك سالمة كاليتيمة تحيط بها أنواع من الفزاعات، أشكال من الرداءة والردة والتفاهة، فيما تتراكم المدينة من حولها، ويتدحرج الميناء على رأسها فيشطبه بكل ما فيه من خطوط وأشكال ورسوم، فتمضي وتتحكم بالفضاء كما تريد، وتخرقه وتخيطه وترتقه، ثم ما تعتم أن تحطمه من جديد، وتفتح في مساحاته فوهات لا تقدر عليها سبيلا وهي في سباق مع السحب في محاولة عنيفة للتغاضي عن كل هذه الأوحال المُتراكمة يمازجها اللباد والمطاط والورق المُزفت، فيملأ أجواء الصمت الذي قررت السكون فيه"[30].

يصير الجسد في النص، الجسد الذي هو سجن الذات تموضعا لجدل الواقعي والتخييلي، فيصبح مُرادفا للمكان، لا يختلف كثيرا جسد الطاهر الغمري الذي يمارس الاستمناء في واجهة واقعة وذاكرته المعطوبة أو جسد سالمة المُستباح، أليس الجسد مكانا للذات؟!

يظل الجسد/ المكان وسيلة الشخوص للملمة ذواتهم المُفككة/ المُتشظية، فلا ذاكرة قادرة على لملمة شتات الذات ولا حاضر قادر على احتواء آلامها، فالطاهر الغمري حينما يقهره الواقع يعود إلى الذاكرة، وكذلك سالمة حينما تتمرد على واقعها تعود لذاكرتها، ويظل استدعاء الفعل الذاكراتي هو محاولة لبناء المكان الاحتوائي، لكن يظل الجسد/ الملاذ النفسي للذات هو المُهيمن.

يتداخل الإحالي مع التخييلي، فلا يعرف السارد عند أي الحدود يقف: "القرية؟



الشعفة أية قرية وأية شعفة؟ أبى أن يقول ويشرح، سنوات السرية حنكته وأجبرته على الاحتذار حتى من ظله ولماذا هذه الجملة المنحوتة ليضمني ظلمهم إذا؟ الجواب؟ وهل يستقيم الظل والعود أعوج، الصدى، الخوف، الغثيان، العزلة وسنوات السرية"[31].

الزمن الفيزيقي والزمن النفسي:

يمثل الوعي بالزمن رهانًا أساسيًا لإدراك مجال اشتغاله في السرد، فكما قال ميرهوف: "الزمن في الأدب هو الزمن الإنساني. إنه وعينا للزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة، أو كما يدخل في نسيج الحياة الإنسانية والبحث عن معناه إذن، لا يحصل إلا ضمن نطاق عالم الخبرة هذا، أو ضمن نطاق حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات، وتعريف الزمن هنا هو خاص، شخصي، ذاتي، نفسي، وتعني هذه الألفاظ أننا نفكر بالزمن الذي نخبره بصورة حضورية مُباشرة"[32].

تكسر مسار زمن القص في الرواية الجديدة، وتوزع السرود والبنى الروائية على أزمنة عدة، وتداخل مع بقية العناصر الروائية، وتحول من المستوى البسيط المألوف للتعاقب والامتداد التصاعدي إلى مستوى مُعقد، تداخلت فيه المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومُستقبل، فيختفي الترتيب الزمني، ويصبح تناول الزمن بطريقة تتضمن كثيرًا من الإشارات المُتقابلة، أو المُتعاقبة للأزمنة المُختلفة.

كما أصبح الكاتب ينتقل في سرد الأزمنة حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية، مما

أدى إلى صعوبة قراءة زمنية مُتعاقبة، ومن ثم استحالة دراسة الزمن كعنصر مُستقل بنفسه؛ لأن الزمان لا يتمتع "بوجود مُستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو المظاهر الطبيعية، فالزمن يتخلل الرواية كلها، ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية"[33].

الزمن قد يستخدم بطريقة واقعية إحالية، ويتنوع بين الآني والاسترجاعي والاستشرافي، وقد يستخدم كزمن نفسي كاشف لدواخل الشخصيات وإحساسها بمرور هذا الزمن، وقد نجح رشيد بوجدرة في رصد إحساس الشخصيات بالزمن النفسي، ومنح الزمن شعرية خاصة ساعده في ذلك على تقنيات التداعي الحر والمنولوج الداخلي التي تسم روايات تيار الوعي، فرواية" التفكك" تشتغل على تقنيات تيار الوعي، وخاصة في رصد فلسفة الزمن وتَشكُّل وعي الشخصيات بالزمن.

إذن لا يخضع الزمن في الرواية لمنطق التعاقب الكرونولوجي، ماضٍ، حاضر، مُستقبل، وإنما يخضع" لمنطقها الداخلي، ووفق الأعماق النفسية للشخصيات التي "تفلت بحثا عن حريتها في التمظهر ومُمارسة الحضور، من قيود العقل الكابت والقامع، ومن الوعي الذي لا يعد سوى جسر الذات إلى العالم"[34].

إن التداعي الحر يدفع السارد إلى أن يختار لحظاته الزمنية؛ مما يجعله يتحكم في تنظيم الحدث، فيُغيّب عامدا التسلسل الطبيعي للزمن، وينتقي من الزمن ما يتناسب مع فلسفة الشخصية، ليصنع فلسفة زمنها الخاص "حسب المواقف التي تأتي نتيجة تصادم الذات برغبتها وبموضوع الرغبة، أو فينعكس أثرها في لاوعي الشخصيات، ويعبر هذا اللاوعي عن نفسه في مواقف أخرى تالية من حيث الترتيب الزمني فتحضر المواقف الماضية في لحظة المواقف الراهنة، هكذا تتكسر خطية الترتيب الزمني العقلاني"[35] : "كان الطاهر الغمري عاجزا عن إسكاتها، وهي تتكلم وتتذكر، وكان هو يشعر بأنها تبدد ذكرياتها هكذا رغم تكاثرها وازدحامها على زجاج الذاكرة كخفاش الليل يضرب بجناحيه بلور الصباح ويتهرأ ثم يحترق، وهي أيضا تمشي على ذكرياتها بعد زراعتها على الأرض جذاذا رقيقا"[36].

يعمد الكاتب في بعض المواضع من الرواية إلى تصوير الزمن بلغة مجازية، ليتأمل القارئ عبر اللغة الشعرية إيقاع الزمن النفسي على الشخصيات، يقول بوجدرة: "يتساقط الليل غزيرا تساقط الحبر الذي يدلو أسطلا من الجنون على جدران المنزل، وتبقى سالمة واهمة واجمة"[37].

الإيقاع النفسي للزمن على الشخصيات، أجاد رسم فلسفة الزمن بوعي سيكولوجي وأثره على وعي الشخصيات وتشكيلها: "على كل حال فمقياسهم الوحيد إنما هو العرق الذي ينزلق من آنية إلى أخرى؛ ليحدد لهم وجهة الزمن والفضاء، ثم أتى عام الجراد، ثم عام داء الحفر، ثم عام المجاعة، ثم عام الانخراط الإجباري في الجيش الأجنبي"[38]. وكأنه عبر هذه التقسيمات الزمنية يعيد كتابة تاريخ الجماعة الشعبية بشكل رامز وفلسفي.

يصير الانتقال من لحظة زمنية إلى أخرى من دون منطق تراتبي سمة من السمات الأسلوبية في الرواية؛ لأن رشيد بوجدرة يعي فلسفة الزمن التي يسعى للكشف عنها، فالذوات المشوهة نفسيا واجتماعيا- الطاهر الغمري وسالمة- لا زمن واقعي منطقي لهما، فالحاضر مشوه والذاكرة معطوبة، والانتقال عبر التسريد الزمني يحكمه منطق التداعي: "تبدأ سالمة حركتها وكأنها تستيقظ من نوم مغناطيسي ورغم الأسئلة والأجوبة، تبقى شاشة الخيالة مُسدلة والصور تتعاقب بسرعة فائقة ـ صور ذهنية، وصور بصرية، وصور صوتية- وكأنها صادرة عن آلة عرض من طراز 16 ميليمتر تقتبل الذاكرة بأشكالها الغريبة والمُضطربة وبألوانها السوداء والبيضاء والمائية والسيدجية والحبارية والتدرجية والقاتمة والغامقة إلخ، وتمطر الصور مُذبذبة ومُخططة"[39].

تقرأ سالمة بعد رحيل الطاهر الغمري يومياته أو "ليلياته"، فتفهم لماذا كان ينتقل من لحظة زمنية إلى أخرى، ومن ذاكرة مأزومة إلى أخرى، تعرف خساراته وهزائمه، ولماذا تلاعب بزمن مروياته الشخصية والعامة: "يكتب عم الطاهر يومياته، يكتب ليلياته جملة واحدة متواصلة"[40].

ولأن الروائي في الرواية الجديدة يمزج بين الأزمان السردية الثلاثة، الفلاش باك، والحاضر، والاستباقي، فقد وعى بوجدرة بهذه الأزمان السردية، يقول في الرواية على لسان بطله: "يغترف التاريخ اغترافا. يكتب حول المشاكل التي عاشها والمشاكل التي يعيشها. يمزج بين الأمس واليوم، في بعض الحالات يعتبر بلا جسر نحو المُستقبل"[41].

شعرية الوصف:

للوصف في السرد الروائي وظائف كثيرة لعل من أهمها إبطاء إيقاع السرد، والتأمل، وكشف معالم الشخصية؛ مما يسهم في تطوير الحدث. ومثَّل الوصف في رواية" التفكك" أحد رهانات الشعرية وجمالياتها، فالوصف في الرواية الجديدة لم يعد مُجرد زخرف جمالي، بل صار مقصودا لذاته لما يقدمه للمُتلقي من نسق جمالي شعري، حتى أنه أصبح "غاية خلاقة إبداعية تؤمن بعمق العلاقة بين المكان والأشياء بعد سقوط الإنسان في الرواية الجديدة"[42].

يفيد بوجدرة من الوصف كجمالية شعرية يتيحها له الفضاء الروائي في تصوير دواخل شخصياته، كما يفيده في تطوير أحداثه: "ما أن يعبر البوابة المُتشعبة الأطراف والأشكال حتى يجد نفسه مُحاطا بفيلق من الأشباح المُتساقطة من الخشب الملون فيكسر الضوء المُتمركز في وسط البهو ويحطمه جذاذا مما يخلق تلك الظلمة النسبية الفاترة التي تنساب إلى القاعة العالية الفسيحة، فيخالجه شعور بالخوف يتسلل إليه وقد فوجئ بهذه العتمة غير المتوقعة"[43].

يصبح الوصف جزءا من شعرية الفضاء، ولا يكتفي الكاتب بوصف الأماكن والأشياء، لكنه يوظفه لوصف الشخصيات، سواء الوصف الخارجي لهم أو الوصف النفسي وإحساسهم بوقع الزمن والأحداث: "أخي كان جميلا. رشيق القد. طويل القامة. رقيقا كالبلور. يعبر الأيام حاملا علكة القلق الذي ألصقته القرون بمُهجته، دقيق الشعور. لطيف الحس. حساس، يعبر الليالي، يبحر

من حين إلى آخر"[44].
كما يصبح للوصف وظيفة تفسيرية، تفسر بعض الأحداث والمواقف التي تمر بها الشخصيات، وخاصة الشخصية الرئيسية- الطاهر الغمري- يقول الكاتب في وصف الحمامة التي رآها في الميدان وأثارت دهشته: "وقد بدت له الحمامة وكأنها خزف حريري هو مزيج من الخزامى والرمادي والأزرق الفاتر وقد زادت الشمس من بريق ريشها المرقش هنا وهنا قرب العنق وعلى الجناح الأيسر"[45].
كذلك يستخدم الوصف للتعريف بزملائه وأصدقائه الذين شاركوه الصورة، عبر الوصف قدّم بلغة مشهدية تلك الشخصيات: "وكأن المصور التقطهم وقد أصابتهم نوبة من الضحك لا يمكن كبتها أو كأنهم قطبوا جبهاتهم عمدا أمام الآلة فظهروا-على كل حال- وكأنهم مبهورون، مشدوهون، مذهولون، معتوهون، مُحتشمون"[46].
تمكن بوجدرة باللغة الشعرية من كتابة مساحات من الوصف مُكتنزة بطاقاتها الجمالية والإبداعية، يقول: يعيش على وتيرة نبض الدم في جوف الأمومة إلى أن يلفظ منه في إحدى الصبيحات الشتوية، حيث ينهمر المطر قارعا نوافذ الدار بمُوسيقى شبحية سلسلية الرنة، يا لها من لفظة رهيبة عبر النافذة تلك التي فتحتها له أمه بين فخذيها وقد كان النهار كليل الضوء والصرد شديد الهول والألم رهيب الحذوة"[47].
ليس أدلّ على إدراك بوجدرة ووعيه بجماليات شعرية الفضاء من قوله في الرواية: "الفضاء عبارة عن متاهات مُكتظة بالرموز والإشارات والعلامات"[48].

تفكيك الأنساق الثقافية:

يراهن الكاتب في نصه على كشف المسكوت عنه في التاريخ الاجتماعي للجماعة الشعبية، فيقوم بتفكيك القيم السائدة والأنساق الثقافية المُضمرة (أوجه التفكيك في الرواية) تلك الأنساق الثقافية التي تحكم وعي هذه الجماعة التي ينتمي إليها الطاهر الغمري وسالمة وبقية شخصيات الرواية، ومن أبرز الأنساق الثقافية التي يسعى إلى تفكيكها وكشف المسكوت عنه فيها نسق الذكورة المُهيمنة الذي يحاول أن يستلب الذوات النسوية في النص وعيهن ووجودهن وما تمثله الشخصية الرئيسة "سالمة" في محاولة لاستنهاض نسق نسوي قادر على المُنافحة والدفاع عن وجوده، فيجعل من سالمة الوجه الآخر للتمرد، التمرد على نسق الذكورة وتفكيكه ومحاولة هدمه وإزاحته.
يُمثّل صوت سالمة الصوت السردي المُتمرد في النص. لم يكن التمرد على الذكور فقط، بل على الثقافة الذكورية التي تحكم وعي الشخصيات. ينهض في الرواية حوار مُستمر بين الثقافة الذكورية ونسقها السائد، والثقافة النسوية ونسقها المرجو إقامته وفرض وجوده؛ ليناهض هيمنة النسق الثقافي السائد.
سالمة كانت فتاة لا تمتلك الوعي الكافي لفهم آليات النسق في فرض هيمنته، لكن بدخول الطاهر الغمري حياتها يبدأ وعيها بأسئلة الذات والعالم يتفتح بين يديه، فتبدأ في مُساءلة العالم، في طرح أسئلتها عليه، في تفكيك النسق، بل تصل إلى مرحلة أن تختلف مع مُعلمها حينما تمتلك آليات الوعي بالعالم: "تمشي على حافة الأيام برشاقة تجنن المارة، وتتجاهل أنها وصلت إلى حدود المُستنقعات الجنونية، وهي كذلك بين تيه وتيه، تندم كلما أعطت ثقتها لرجل يتسارع في البرهنة على تخلفه وبلاهته وفطريته"[49].
إذن تغير وعي سالمة حينما بدأت تطرح أسئلتها على الطاهر الغمري، ومن ثم تطرح أسئلتها على العالم: "حتى أتى اليوم الذي تعرفت فيه على الطاهر الغمري، فتغيرت حياتها، وخف تيهها، وأخذت تتزلج على ثلوج الذاكرة والوعي السياسي، وتدخل الحزب، وتطرح الأسئلة، وتناقش الأمور، وتنظم النقابة، وتخوض السياسة ، وتريد فهم التاريخ"[50].
سالمة التي تغير وعيها "لا تقبل عنجهية الرجال ولا سيطرتهم ولا غيرتهم ولا غطرستهم ولا شرفهم وهم يحسبون أنفسهم محاور العالم أسيادا وأشرافا، إنهم لا يفهمون كيف أنها لا تخضع لهم أبدا، وكيف لا تقبل أرجلهم، وتذهب إلى تسميتهم" قضبانا رخوة"[51]. إذن هي تنزع عنهم الفكرة المركزية في الثقافة الذكورية، فتحولها إلى"رخوة"، فتحدث المُفارقة



بين "القضبان" التي هي رمز الانتصاب والصلابة، و"رخوة" وكأن الكاتب يحاول تفكيك ثقافة "القضيب" أليست المقولة الرئيسة في الفكر البطريركي/ الذكوري هو "القضيب" لقد تحوّل إلى"رخاوة".

يدرك الكاتب أن هيمنة النسق تأتي عبر هيمنة اللغة، فاللغة هي التي تساعد الثقافة الذكورية على استلاب وعي "جماعة النساء" فيتأمل ذكورية اللغة، حينما يرى أن اللغة تمايز وتفارق بين المُؤنث والمُذكر، وأن من يملك لغة "فحلة" يفرض هيمنته على من يمتلك لغة "رخوة"، أو "علة"، يقول بوجدرة على لسان سالمة وهي تجادل الطاهر الغمري: "لماذا احتكر الرجال الكلمات الصاخبة والكلمات الفاحشة والكلمات الماجنة والكلمات الوقحة والكلمات الخشنة وتركوا لنا الحروف الرخوة، ثلاث عشر، لا أكثر ولا أقل، فمنها النون هلال منقوط، والتاء فتحة مثقوبة مرتين، والثاء فجوة (ثلمة) مثقوبة ثلاث مرات، لماذا احتكرتم الكلمات الكافرة والكلمات المُتزندقة والكلمات المُلحدة وتركتم لنا حروف العلة وحروف المشقة وحروف الصرخ والعويل والنديب؟ لماذا؟ وهنا أجيبك بدون لف ودوران: من كتب النحو سوى الرجال؟ والعلاقة بين الجنس والنحو واضحة جلية، في كل لغات العالم يخضع المُؤنث للمُذكر، وجمع المُؤنث يخضع أمام المُفرد المُذكر، وهكذا"[52].

إنها مُساءلة جادة للنسق، إنها رؤية نسوية واعية بأسئلتها، فمركزية القضيب وذكورية اللغة أفكار مركزية في الثقافة النسوية التي تسعى لتفكيك النسق الذكوري المُهيمن، وقد يتساءل كيف لكاتب/ ذكر يحل خطابا نسويا، وهذا سؤال مشروع وقد أجابت عنه النسويات بأن النسوية هي رؤية للعالم يملكها ويتبناها رجل أو امرأة، فالنوع/ الجندر لا يصنف الكتابة نسوية أو ذكورية وإنما ما يصنفها هو الخطاب الذي تحمله تلك الكتابة، فقد تكتب امرأة/ كاتبة كتابة ذكورية تنافح عن النسق الذكوري وتدين النسق النسوي[53]، وقد يحدث العكس.

يمتد وعي سالمة بما يفعله النسق الثقافي ضد جنس النساء إلى موضوعة" الجسد"، فترفض تسليع الجسد بالدعوة إلى إخفائه أو تعريته، وترى أن هذه وسيلة النسق الذكوري لفرض هيمنته عليها حين تعلن رؤيتها للجسد: "رجال العالم: موتوا، فجسدي ملكي، وليس ملكا لأحد"[54].

المواضع التي واجه فيها الكاتب الثقافة الذكورية كثيرة، والتمرد على الأنساق الثقافية القارة أكثر من أن تحصيها الباحثة بأمثلة، فيكفي الإشارات الثقافية الدالة على نهوض الذوات النسوية لتتمرد على خطابات الأنساق التي تقصي المرأة كهامش جندري في مُقابل المركز/ الذكورة، ولا يختم الرواية حتى يجعل من صورة المرأة صورة للوطن، فنهوض المرأة بالنسبة إليه هو نهوض للوطن، وانكسارها هو انكسار للوطن؛ لذا طوال الفضاء الروائي وحتى السطور الأخيرة فإن الرواية تستنهض روح المرأة المُتمردة والوطن المقاوم: "استمر في زيارة سيدي عبد الرحمان، فكان يختلف إليه، لا لسرقة الشمع وقد جهز بيته بمصابيح كهربائية، وإنما لترصد ما يقع تحت انظاره من ظاهرات اجتماعية تمت إلى النساء بصلة، ولكي يفهم من خلال ما يلاحظه في وضعية المرأة اليومية ما هي وضعية البلاد العامة وكأن تصرفات المرأة إنما تعكس المآسي التي يعيشها الوطن"[55].

كما عرّى بوجدرة النسق الثقافي العام بما يمثله من أُطر ثقافية تحد من وعي المرأة وتقصيها، كذلك حاول تعرية النسق الاجتماعي لجماعة ما بعد الاستقلال والتغيرات الديموغرافية التي حكمت وعي المُجتمع؛ مما أدى بعد تلك اللحظات التاريخية التي يحاول الكاتب ترهينها إلى ما سُمّي تاريخيا بالعشرية السوداء، عشرية سيطرة الفكر المُتطرف على المُجتمع بداية من 1992م ولمُدة عشر سنوات أدخلت البلاد في أتون حرب أهلية.

تقول سالمة ساخرة: "يا تعاسة الفقراء! يا أنانية المعزولين هلموا، فشمعة عم الطاهر الغري مغروسة قربانا لمن يموتون في الجبال والغابات من أجل القضية، وأنت تغرس الشمعة السروقة كقضيب، فخم، مُستطيل، غليظ، وترفعها في الوحدة قلاعا، وتمارس العادة السرية ذهابا وإيابا، ذهابا وإيابا، ذهابا. درست القرآن فلم يعرك أو يربكك أي شك، ثم دخلت في بتوقة العلماء والمشايخ والقضاة والفقهاء، فهمت أن من بينهم من ينافق ومن يكذب ومن يتعربد ومن يدمن بعض الأشياء، فهربت، تركت الجمعية أنت بعض الأشخاص النزهاء المُؤمنين إيمانا نزيها مُطلقا"[56].

لأن الكاتب مهموم بمُساءلة الأنساق الاجتماعية، فهو حريص على كشف المسكوت عنه في التغيرات النفسية والأيديولوجية التي أصابت الناس/ الجماعة الشعبية وانزلاقها نحو الغيبيات والميتافيزيقا: "وقف مشدوها مترددا مُتلعثما بين ما يراه من تطير وشعوذة وبين الدين والتقدم الاجتماعي والازدهار الاقتصادي والنمو الثقافي فلا يعرف ماذا يصد وكيف يسدد وقد أحاط به الظلام من كل جانب، فلا يعرف حتى موقع التصويب وإلى أين يصوب، وما هو الهدف وإلام يرمي وما هي القصدية التي عليه أن يقصدها"[57].

لأن الكاتب جعل من بطله صوتا حرا حريصا على تعرية الأنساق وكشف المسكوت عنه في التاريخ السياسي والاجتماعي للجماعة الشعبية، فقد ساوى بين المرأة والوطن، وحاول أن ينقل تاريخه النضالي، تاريخه الشخصي وتاريخ الوطن إلى تلك المرأة المُتمردة التي تشبه روح الوطن الناهضة، فقد أودعها مُذكراته ولیلیاته ويومياته، فالطاهر الغمري الذي مات وحيدا مُنعزلا بعد أن رفض تناول أي دواء حتى تفتتت رئتاه لم يذق إلا سعادة واحدة: "ما اختبر في نهاية المطاف إلا سعادة واحدة امتثلت كلها في سالمة وتجسدت فيها مع ما تحمل من جمال وفوران وضوضاء وضجة ومن تمرد على الأوضاع، فحركت فيه نطفة الحنان تلك التي كانت قد ماتت لديه منذ عام 1945م، فجففت روحه ويبست عوده وتقلص عالمه، فما كان منه إلا أن انعزل وانطوى على ذاته وإذا بسالمة بغوغائها وهيجانها وعبقريتها ويدون في صفحة من صفحات ليلياته إنما المرأة العربية تمثال قوة ثورية جبارة"[58].

الهوامش

1 جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ت. محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر،المغرب،1986م،ص9.
2 نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الجديد، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة. والنشر،الجزائر،2010م،ص58.

3 حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مُقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت،1994م،ص79.
4 حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي ـ المُتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000م،ص65.
5 ينظر حميد لحمداني، بنية النص من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000م،ص56.
6 ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت،1996م،ص141.
7 حميد لحمداني، بنية النص من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، 56.
8 حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي ـ المتخيل والهوية في الرواية العربية،، مرجع سابق، ،ص65.
9 المرجع السابق،ص60.
10 حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبيـ مرجع سابق، ص63.
11 المرجع السابق،ص54,
12 المرجع السابق،ص56.
13 صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، الشؤون الثقافية العامة، سلسلة آفاق عربية، بغداد، 1987م،ص326.
1414 رشيد بوجدرة ، مُقتبس من حوار معه أورده موقع جودريدرز Good Readers

https://www.goodreads.com/ar/book/show/18334950

15 جيلالي خلاص، ظهر غلاف رواية" تفكك"، المُؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984م.
16 رشيد بوجدرة، يومية الخبر الجزائرية، العدد 4432.
17 رشيد بوجدرة، التفكك، المُؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1982م،ص271.
18 المصدر السابق،ص6.
19 المصدر السابق،ص9.
20 سمير روحي، الرواية العربية، البناء والرؤيا، مُقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م،ص39.
21 سيزا قاسم، بناء الرواية،دراسة مُقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،1984م،ص44،43.

22 رشيد بوجدرة، التفكك، مصدر سابق،ص10.
23 سيزا قاسم، بناء الرواية،دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ،مرجع سابق،ص82.
24 سمير روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤية، مقاربات نقدية، مرجع سابق،ص73.
25 رشيد بوجدرة، التفكك، مصدر سابق،ص13.
26 المصدر السابق،ص14.
27 بان صلاح الدين محمد حمدي، الفضاء في روايات عبد الله سلامة، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، 2011م،ص201
28 رشيد بوجدرة، التفكك، مصدر سابق،ص74.
29 المصدر السابق،ص8.
30 المصدر السابق،ص274.
31 المصدر السابق،ص55.
32 هانز ميرهوف، الزمن في الأدب،ترجمة أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة،1999م،ص10.
33 سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق،ص27
34 محمد أسيويرتي، مساهمة في بويطيقيا البنية الروائية الجنونية، مجلة عالم الفكر، الكويت،1987م،ص94.
35 المرجع السابق،ص95.
36 رشيد بوجدرة، التفكك، مصدر سابق،ص135.
37 المصدر السابق، ص23.
38 المصدر السابق،ص135.
39 المصدر السابق،ص159
40 المصدر السابق،ص270.
41 المصدر السابق،ص72.
42 مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2004م،ص249.
43 رشيد بوجدرة ، التفكك، مصدر سابق،ص259
44 المصدر السابق،ص67.
45 المصدر السابق،ص5.
46 المصدر السابق،ص236.
47 المصدر السابق،ص168.
48 المصدر السابق،ص92.
49 المصدر السابق،ص185.
50 المصدر السابق،ص185.
51 المصدر السابق، ص168.
52 المصدر السابق،ص112.
53 في كتاب للباحثة تحت عنوان" نقد الخطاب المفارق، السرد النسوي بي النظرية والتطبيق" صدر عام 2014م، عن دار رؤية للنشر والتوزيع بالقاهرة ناقشت فيه الباحثة هذه الفكرة باستفاضة وأن الخطاب النسوي لا يشترط أن يكون مُنتجه امرأة والخطاب الذكوري لا يشترط أن يكون مُنتجه رجل، وأن النسوية هي رؤية للعالم بغض النظر عن مُنتجها، وقامت الباحثة بتحليل كتابات اشتهر عنها أن نسوية، لكنه كشفت عبر تحليل آليات الخطاب أنها كتابة ذكورية فحلة ومن أشهر الروايات التي قامت بالباحثة بمُناقشتها والتطبيق عليها روايات أحلام مُستغانمي لتبرهن عبر آليات تحليل الخطاب أنها كتابة ذكورية رغم أن منتجة الخطاب امرأة
54رشيد بوجدرة، التفكك، مصدر سابق،ص118.
55 رشيد بوجدرة ، التفكك، مصدر سابق، ص278.
56 المصدر السابق،ص113.
57 المصدر السابق، ص279.
58 المصدر السابق،ص271.



رشيد بوجدرة الروائي الحر

أدب

أ.د وسيلة سناني

الجزائر

ما إن يُذكر اسم الروائي رشيد بوجدرة حتى تتبادر إلى الأذهان صورة التمرد في الكتابة الروائية لنصمت احتراما وتقديرا؛ وعيا منا بأن صفة التمرد هي الخيط الفاصل بين الفن وخارجه، فمن لم يمارس هذا التمرد هو يحوّم فقط حول هذا الخيط، ولم يتجرأ بعد على قطعه لدخول الفن بمعناه الحقيقي.

فمن روايته الأولى "التطليق"

La répudiation الصادرة سنة 1969م باللغة الفرنسية، أعلن هذا الكاتب وظيفته من العنوان كروائي جاء ليُحدث القطيعة، ويصرخ في وجه الخطابات الموروثة التي بقيت في فترة نهاية الاستعمار. وقد جاءت صرخة هذه الرواية حول وضع المُجتمع الغارق في ذكورية مقيتة، فقام بوجدرة بفضحها في أشد تفاصيلها من خلال طفل يترصد التصرفات الذكورية للمُجتمع في رجال ونساء عائلته، فلم تتوار النساء أيضا عن تغذية ذكورية الرجال وتشجيعها، فهن يتعذبن ولا ينفضن عنهن غبار الظلم. ربما هو ضعف أمام مُجتمع بأكمله كان يلزمه برنامج كبير لتغييره، كما كان يلزمه رواية تفضحه كروايه "التطليق". ويمكن اعتبار هذه الرواية من الروايات النسوية التي كتبها الرجل بعمق في ترصد قهر ثقافة الذكورة الموروثة. كما نجده في رواية "التفكك" Le démantelèment الصادرة سنة 1982م باللغة العربية- التي قدم فيها بوجدرة تاريخا مُضادا للتاريخ الرسمي للثورة الجزائرية- يهدم جدار المُقدس في التاريخ المكتوب عن الثورة، ويفضح سلوك بعض الأشخاص فيها، فيتمرد في فضح المسكوت عنه.

ثم يواصل بوجدرة هذا التمرد عبر كامل رواياته المكتوبة باللغة العربية أو باللغة الفرنسية.وسنصوب الضوء على رواية "انبهار" Fascination الصادرة باللغة الفرنسية، وأيضا رواية "معركة الزقاق" الصادرة باللغة العربية لنبين مدى عمق وجرأة الكتابة الروائية عند رشيد بوجدرة من أجل تمكين الفن من الانعتاق، وتمكين الذات من التحرر التام عبر الكتابة.



1 - تحرر الذات في رواية "انبهار":

تركز رواية "انبهار" لرشيد بوجدرة على موضوع الهوية بطريقة تنفتح على حقيقة التاريخ؛ حيث تعالج هذه الرواية طبيعة الهوية التي تمتاز بالاختلاف والاستمرار الدائمين، بطريقة غير محدودة ومفتوحة على الدوام، يصعب معها التحديد، فكلما انفلتت منا لحظة ما فإنها تختلف مع سابقتها. ولأجل موضوع الهوية المُنفلت في تعدد الذوات وغياب التحديد الدائم، يمازج بوجدرة في هذه الرؤية بين استغلال حالة الشخصيات وبين سرد تاريخ الأمكنة/ المدن في الرواية، وبين حالة الخيول التي تعد هي الأخرى تحصيل حاصل مثل الأمكنة والشخوص في الرواية؛ حيث تقوم تربية الخيل في هذه الرواية أيضا على مبدأ التهجين الذي يقوم به "إيلا" بطل الرواية بين الخيول العربية مع المنغولية والإنجليزية للحصول على أفضل الجياد، وهذا هو مبدأ الهوية أيضا. كما تعيش الشخوص في هذه الرواية حالة واحدة من الهوية، حيث يغيب التحديد وتحضر الأفعال الذاتية التي تقوم بها هذه الشخصيات، في قالب قد تتعدد أو تتناقض فيه كل ذات على مستوى شخصية واحدة.

إن قالب هذه الرواية الذي اتخذ تعدد الذات كشريك له، هو قالب روائي اتخذه بوجدرة كصورة مُصغرة لطبيعة الهوية ولطبيعة التاريخ، ففي هذه الرواية هناك مقاطع سردية يبين فيها الهوية المُتغيرة والمُستمرة عبر تعاقب عدة هويات ثقافية عبر المدينة الواحدة كمدينة قسنطينة، الجزائر العاصمة، تلمسان، حالة الأندلس ..، كل هذه الأماكن وكأنها ذوات تتحرك مثل الذوات الإنسانية الشبيهة بها في تغيرها وانسجامها مع الآخر. كذلك حركة الخيول العربية الأصيلة التي يعمل بطل هذه الرواية على تهجينها من أجل الحصول على نوعية جيدة. تنتمي شخوص هذه الرواية إلى أسرة الأب "إيلا" الذي لا ينجب، لكنه قرر أن يربي أبناء أتى بهم من عائلات مُختلفة وتبناهم، وعلمهم حرفة تربية الخيول الأصيلة وتدريبها. ويبدو موقف "إيلا" من نفسه عاديا من البداية؛ فما دام لا ينجب فإنه بالإمكان تربية أولاد ليسوا منه. وهنا يبدو التركيز على أهمية الفعل وإهمال المُعطى الطبيعي الجاهز.

تبدو الأفعال المُتعددة والمُختلفة للشخصيات في الرواية وكأنها تمثيل صريح لطبيعة شخصية "إيلا" في تركيبتها وأفعالها، فإيلا ينشىء عالما خاصا به، لا يهتم لعقمه ولا يرى فيه إنقاصا من ذاته بل يثبت هويته بتربية أبنائه وكأنهم منه فعلا. ويؤكد بطريقته أن استمرارية الإنسان هي في دوره وأفعاله وفيما ينجزه، أما التأكيد على ما يطبعه ظاهريا وما يأتيه طبيعيا هو أمر واهٍ، لا علاقة له بجهد بشري مُهم؛ لأن الفعل الإنساني يعتمد على الخلق وليس على الطبيعة، ومن ثم فإن أمر الإنجاب هو طبيعة خاص بالهوية العينية كما سماها ريكور، أما الأفعال فهي خاصة بالإنسانية وسط الكون ومع الآخر، لأن ماهو مُعطى ثابت ولا يتغير ، أما ما هو فعلي فهو مُتعدد ومُختلف. لذاك نجد "إيلا" يبني هويته من إنشاء عالم مُصغر من طبيعة الاستمرارية



الكونية التي لا تحدد وإنما تتغير، من خلال الأبناء بالتبني الذين أعطاهم أسماء تتكون جميعها من ثلاثة أحرف، وتشترك في حرف واحد هو اللام وهم: "علي" و"علي مكرر" والبنت "لول" ثم "لام": "فقدت لول والداها مُبكرا في مجزرة 8 ماي 1945م التي قامت بها القوات الفرنسية، فاتخذها إيلا كابنة له تماما. ومن نفس القرية أنقد علي الذي مات والداه في الثلاثينيات من جراء وباء التيفوس الذي اجتاح البلاد، وكان عمره آنذاك عشر سنوات، ولم يبادله علي مُنذ ذاك الوقت إلا كل الإعجاب. أما صلة القرابة بين إيلا وعلي ولول فلم تكن واضحة، لكنها تبقى قرابة داخل القبيلة أكثر منها قرابة عائلية. لكن الكبير إيلا لم يجرؤ على الاعتراف بذلك؛ لأنه تبنى عدة أيتام وأعطاهم اسمه ثم أعطى كل واحد منهم اسما يتكون من ثلاثة أحرف، فاعتبرهم بمثابة أولاد حقيقيين له وأكثر من ذلك. وبسرعة تحصل علي على مهمة تسيير الحرائس وأعطيت لول مهمة التكفل بالمنزل. ولم يرغب أي منهما في إكمال دراسته بعد البكالوريا"[1]

لم يهتم "إيلا" كثيرا بأصول هؤلاء الأبناء، حيث أتى بهم لتربيتهم بقدر ماهو مُهتم بترشيد أفعالهم نحو المعرفة وتربية الخيول، هذه الأخيرة التي يعمل على تهجين سلالتها للحصول على جياد رفيعة. فيعمل "إيلا" على كسر الهوية العينية وجعلها دائما مُتغيرة، ويعطي بذلك مثالا في دأبه على تهجين الخيول العربية الأصيلة مع أفضل الخيول في بقاع العالم حتى يتحصل على نوعية جيدة، لتظهر فكرة أن الأفضلية في الهوية تؤتى من التهجين، وليس من الحفاظ على أصل واحد، بالبحث عن الأفضل وتهجينه مع الأفضل للحصول على الأفضل. وفي تكامل هذا الفعل الذي يقوم به "إيلا"، ترسل بقية الشخصيات أفعالها على مستوى الرواية لتعبر عن أنها تعيش في عدة ذوات، بعد أن بتر لها "إيلا" الهوية العينية لأنها ليست ذات أهمية كبيرة، وتركها تصنع هويتها من أفعالها الذاتية. بداية بعلي الابن الأول لإيلا الذي أتى به سنة 1930م وعلمه تربية الخيول إضافة إلى تعليمه- فإن هذه الشخصية لا تبدو في أفعالها تبحث عن أصولها الأولى بقدر ما هي تمشي مُستمرة بأفعال تساير كل الأوضاع التاريخية لفائدة الإنسانية. حيث لا يقوم بدور واحد مُنسجم بل بعدة أدوار مُختلفة، رغم أن دوره الأساسي هو تربية الخيول هو وأخيه علي مُكرر، حيث أعطاهما الأب إيلا مهمة إرسال الخيول إلى الخارج من ميناء عنابة حيث ينتظرهما شريك إيلا الأرمني الذي يسوقها إلى كل بقاع العالم: "كان علي حاذقا في استمالة الخيول ذات الأصول الرفيعة المُكلف بها، وترويضها ومُداعبتها وتدجينها"[2]

لكن علي هذه المرة اختفى هو وعلي مُكرر ولم يوصلا ثمن الجياد إلى أبيهما، واختفيا مع مهمة إرسال الخيول إلى ميناء عنابة، أغوتهما عشيقتان مومستان من إحدى مواخير عنابة ففرا معهما: "اختفى علي وعلي مُكرر مع أربع مهرات كان عليهما أن يرسلوها لميناء عنابة لتبحر نحو مارسيليا أو برشلونة، حيث ينتظرها هناك السيد بالطيان، شريك إيلا الأرمني، المهووس هو الآخر بالجياد العربية الأصيلة"[3] وباختفاء "علي" مع "علي مُكرر"، يتضح أن هذا الشخص الذي لعبت ذاته دور المُحب للخيول سُرعان ما تتحول نحو ذات أخرى وهي ذات خائنة تعيش مع الذات الأولى، تختلف معها وتتعايش معها أيضا، لأن علي فعل نزوته العشقية، التي لم يكن مُلزما فيها بسرقة الأموال، لكن هذا الفعل بداية لتنوع ذاته فقط على مستوى الرواية. يتبين فيما بعد أن علي يعيش عدة ذوات ومُستعد للقيام بعدة أدوار تختلف مع أناه العينية التي لا يهتم لها في الأصل، فعلي مُستعد للقيام بأفعال تتعدى حدود فعل هويته الثقافية أيضا؛ حيث يعمل من أجل هويات أخرى وثقافات أخرى. لأن الفترة التي عاش فيها كانت فترة حروب من أجل استرجاع الأوطان: "تورطا في كل الحروب التي دامت القرن (حروب الآخرين وحروبهما أيضا)."[4] فتبدو الشخصيتان مُؤهلتان لخوض كل غمار الذوات الإنسانية الأخرى التي تختلف معها، لكنها صوب تكوين تاريخ إنساني تختلف وتتعدد فيه الهويات لكنها تختلط مع بعضها البعض من أجل تكوين أفضل نحو معاني سامية كالحرية، فالحروب وإن اختلفت أوطانها فهدفها واحد .

أما "لول" فهي البنت الثانية لإيلا، في عمر الرابعة والعشرين، تقوم بدورين في هذه الرواية لتعبر عن ازدواج الذات. فتخرج "لول" عن دورها الأول المخول لها كونها أنثى بجميع المواصفات إلى دور الشاذة جنسيا لتعود مرة أخرى لحالتها الطبيعية كأنثى. ورغم أن الدور الثاني الذي تقوم به "لول" لا يعبر عن تعدد الذات في هويات ثقافية جماعية أخرى، إلا أنه تعدد وخروج إلى هوية ذاتية أخرى أي من ذات أنثى إلى ذات رجل، كما أن هذا الازدواج في ذات"لول" يدخل في تعدد الهوية على اختلاف نوعها، واستعداد هذه الذات على التكوّن في أي ذات أخرى، وتعد ذات الذكر مُختلفة عن ذات الأنثى، أي في هوية أخرى، وهنا تعبير عن تعدد في نوع الهوية الفردية .

تبدأ الرواية بوضع "لول" على أنها بمواصفات أنثى إلى حد ما، ثم سُرعان ما تبدأ في أخذ دور آخر: "مُربية أولاد إيلا مُنذ صغر سنها، بمظهر صبياني، سليطة اللسان، مُنهكة الأعصاب على الدوام،

في مُنتهى الصرامة فيما يخص النظافة وترتيب المنزل»[5].

لكن سُرعان ما تبدأ "لول" في دور آخر، يعطيها صفات ذكورية، أو الأنثى الشاذة عن دورها: "كانت تمضي وقتها خلال الصيف في صُنع باقات رائعة من أزهار صفراء وتتخفى في زي رجل لتتدخل أماكن الاستجمام في بجاية وسكيكدة (فيليب فيل) وعنابة بحثا عن مُغامرات عاطفية وسحاقية، واستقبال إحدى صديقاتها وتغلق وراءهما غرفتها بدورتي مفتاح، في الساعات الساخنة من القيلولة.»[6] ومن المثلية ومُمارسة الجنس مع النساء ينقلب فعل "لول" فجأة في الرواية، حيث تصر على إغواء أخيها بالتبني "لام" وتمارس معه الحُب ليلة قبل ذهابه إلى جبل ثورة التحرير.[7] بهذا تبين "لول" على أنها قادرة على تبني عدة أدوار لا تتعلق بصفاتها كأنثى، إن هذا التغيير في فعل "لول" الذي لا يعكس هويتها العينية هو إعلان من الكاتب بأن الفرد يولد بهويته العينية. لكنه قد يصنع هويته بفعله ولا يتوقف عند الحدود الطبيعية المُعطاة له.

ثم يأتي الابن الأصغر "لام" الذي شكلت حدود البتر في هويته العينية إلى أبعد حد، فإن كانت فكرة التبني وعدم إعطاء أهمية كبيرة لأصول الأبناء هي خطوة لتبين دور الذات المُشكلة في إعطاء أهمية لأفعالها، فإن فكرة الإلغاء التام للأصل الطبيعي أو الإثني للشخص أيا كان هو مسعى الكاتب في هذه الرواية، فنجد لام شخصية مبتورة الأصل إلى الأبد، تسير في الحياة من خلال تشكيل أفعالها، وأدوارها: "ثم مكان الولادة هذا الذي لم يتمكن لام أبدا من فكه جديا، يعيشه كالإهانة أو كالجرح. كما لو أنه ولد في مكانين أو ثلاثة أمكنة مُختلفة. وأصبح هذا الاسم أو هذه الكنية التي يتنوع الحرف الصامت الوحيد فيها بحسب مزاج المُحيطين به، كشيء ثقيل يأكله من الداخل، ورفض إيلا دائما تفسيره. بل على العكس، ترك ضبابة الشك تتفاقم إلى درجة الدوار الذي كان ينتابه أحيانا»[8]

وكلما سأل "لام" عن أصوله ومن أين أتى به "إيلا" والده بالتبني لا يجد إجابة، ثم تأتي كل الشكوك من حوله وبعض الإشارات من هنا وهناك، فوصل الشك إلى أن يكون لام من أب فرنسي. وتمثل شخصية لام في الرواية النموذج الأكثر تمثيلا لعدم جدوى الهوية العينية للشخصية، بالنسبة لموقف الرواية. فخلال كل الرواية يحاول "لام" البحث عن أصوله ومن أين يكون قد أتى به إيلا ليربيه لكنه لم يجد إجابة، وظل أمر أصوله الإثنية الأولى غامضا. إن الشك الذي تعطيه الرواية في كون "لام" فرنسي الأصل يصل حد التأكيد؛ حيث يبقى هو الشك الوحيد حول أصله، مما يوحي بحقيقة هذا الأصل الفرنسي. لكن "إيلا" ظل يكتم هذه الحقيقة لأنها مُحرجة. بالنسبة للآخرين في حين يعيش هو انسجاما تاما معها.

بهذا فإن الهوية غير المُستقرة لدى رشيد بوجدرة هي تعبير عن كونيته التي لا ترضى بتحديد لذاتها، بل تهرب من كل تحديد يضعها في حشر مُعين. هذا لأن ذات الفعل حُرة طليقة. تريد أن تلمس هوية ذاتية مرنة داخل النص الروائي. أي هوية تمتلك استعدادا لتقبل الآخر/القارىء المُفترض.

2 -عوالم غير محدودة في رواية "انبهار":

تجمع رواية "انبهار" كل موضوعها وأحداثها بمُعادل واحد كان عنوانا للرواية أيضا، وهو موضوع "انبهار" وهو اسم الفرس التي تتجدد في "انبهار1" و"انبهار 2" و"انبهار 3" عبر كل الرواية بما يوجد في أحداثها وفي هيكل سردها. لقد عكست حرفة تهجين الخيول عبر الفرس انبهار نفس الموضوع الذي يريد بوجدرة الخوض فيه، وبنى عليه كل عناصر روايته، من طريقة تقديم الشخصيات، التي تسعى دوما إلى التعبير عن انتمائها غير المحدود عبر العالم وعبر الذوات المُختلطة، إلى السرد التاريخي لقصص الأمكنة وما تداخل فيها عبر الزمن من ثقافات مُختلفة.

إن قصة انبهار الفرس إضافة فنية للرواية من عالم تربية الخيول إلى تشكيل مُتكامل من أجل هدف الرواية في تقديم رؤية للتاريخ وسيرورته الثقافية، التي تدور وفق فعل التداخل والتهجين من أجل بناء حضاري قائم دائما.

إن انبهار/ الفرس هي نتيجة تهجين، على غرار كل الخيول المُهجنة لإيلا، لكنها على اختلاف كل خيوله، هي الفرس الأكثر جودة والأكثر كفاءة في سباق الخيول الذي تُشارك فيه، لذلك ظلت لامعة ومُفضلة لديه ولدى أبنائه إلى أن أُخذت مع علي وعلي مُكرر إلى ميناء عنابة من أجل بيعها مع بقية الخيول وهذا بعد ميلاد انبهار 2 ثم هربا بأموال البيع ولم يعودا.

لكن حكاية الفرس انبهار تتواصل مع سرد أحداث القصة، لأن انبهار 1 خلفت وراءها انبهار 2 ولم تفقد هذه النوعية الجيدة. حيث صارت انبهار 2 رفيقة لام بعد اختفاء علي وعلي مُكرر، حيث أهداها له "إيلا" وهي لا تزال صغيرة قبل سفره إلى تونس من أجل الدراسة. وظل لام يحلم بانبهار 2 أينما ذهب، حتى في مُستشفى موسكو عندما كان يهذي على وقع آلام قدمه، التي بُترت فيما بعد من جراء القنابل والرصاص التي تلقاها في الحروب، فظل محموما بها حتى أثناء مرضه. وبعدما ماتت انبهار 2 رفض لام العودة إلى الجزائر، لأنه لا يستطيع العيش في مكان يشهد غيابها. وبعد موت انبهار 2 خلفت وراءها انبهار 3 وتوقفت مجريات أحداث القصة عندها بسؤال، حيث كانت آخر جملة على الرواية في شكل تساؤل عن انبهار 3 :

"لكن ماذا عن انبهار 3؟ "[9] حيث يضعنا الروائي أمام تساؤل تأويلي آخر. فما دامت أحداث القصة قد انتهت فلماذا التساؤل عن شيء قطعت أحداث قصته، ولن تحدث ضمن هذه الرواية؟ إن هذا التساؤل عمّا سيقع لانبهار 3 هو إقرار باستمرارية صورة انبهار، وبأنها في النهاية ليست مُجرد فرس، بل هي مُعادل لموضوع آخر سيظل مُستمرا تاريخيا، لا يمكن استباق أحداثه قبل وقوعها، وما سُرد سابقا عن انبهار، هو سرد لما وقع لموضوعها الذي يعكس صورة الوطن الجزائر.

فإذا وضعنا انبهار كصورة للجزائر، فإنها تعكسها تماما من حيث الحمولات الرمزية، حيث تحيل أحداث انبهار إلى نفس أحداث الجزائر حديثا، بداية بجزائر ما قبل الثورة إلى جزائر اليوم، حيث تعرَّض نجاح الثورة واستقلال البلاد في حد ذاته إلى موت الأحلام التي كانت أكبر بكثير مما آلت إليه

الجزائر بعد الثورة، وما تعرضت له من نهب ووضع المصالح الفردية أمام مصلحة الوطن.

هذا ما يعبر عنه رأي "لام" الذي رفض العودة إلى وطنه بعد الاستقلال ما دامت انبهار 2 غير موجودة، فغياب انبهار 2 هو غياب للوطن الذي كافح من أجله. وهو وطن بنفس صفات انبهار الفرس. يشكل كل الصفات المُميزة من أجل بناء حداثي مُتحضر. لكنه في كل مرة يتعرض للموت. إن موت انبهار وضياع الوطن هو صورة مُصغرة لحالة الفزع الفردية الأصولية التي تقتل في كل مرة مقومات التحضر الذي لن يكون إلا بالتعايش وبالأخذ من الأفضل، الذي تمثله انبهار المُهجنة، وهي صورة الجزائر المُهجنة عبر التاريخ كما مثلها بوجدرة عبر وصف مُدنها التي توالت عليها عدة ثقافات. لكن الذي يُخضع وطنه للأصولية ولنزاعات ذاتية، سيخسر حتما نجاح مصلحة الوطن.

3 - أفق مُغلق على الجشع في رواية "معركة الزقاق":

يعبر بوجدرة في هذه الرواية عن محاولات التقدم التي لا زالت تبوء بالفشل أمام مصلحة الذات، التي كانت على الدوام هي الأمر القائم في الجزائر، ويستدل عليه بحوادث تاريخية من التاريخ العربي الإسلامي ومن الواقع الجزائري. يحدث هذا بعيون مُراهق ثاقب المُلاحظة، ينظر من أعلى عمارة إلى الرافعة الصفراء الموجودة أمامه من بعيد، ويشبّه حالها بحال التاريخ السابق الذي سبقت فيه المصلحة التشييد الحقيقي. حيث لم تستغل مُكتسبات الآخر في التطوير.

يقول في وصف الرافعة التي يطل عليها من بيته: "صفراء فشهباء ثم صفراء : تنطلق الرافعة كالسهم ناطحة عرض السماء الزرقاء بجناحها العلوي، بل وتشق طريقها سابحة في كبد النسيج السمائي، فكأنى بها تفصله أشكالا مُربعة وتفتقه مُثلثات ومُربعات وحلقات، وتمسح الفضاء بجناحها المُتحرك الآلي. صفراء فشهباء. تمر الآلة في ذهاب وإياب متواصلين أمام الشمس المُفلطحة فيما عضوها الراسخ يبقى جامدا ومُكبلا، بحيث أنه يفقد صفرته الطبيعية فيرسم ظلا يكاد يكون نهائيا على زجاج النافدة المغلوقة، تلك التي تلعب دور الحاجز الرهيف بين العين والشمس، مُنتقلة بين الأفق الأزرق والأفق الأزرق، ماسحة الفضاء في حركة هادئة هامدة. صفراء، وكأنها تبحث عن أمر ما. غائصة في ميوعة مشبوه فيها. مزروعة في مادة غريبة"[10]

ويتكرر هذا النص عبر كامل الرواية مع نصوص تناصية أخرى. فالرافعة الصفراء بالنسبة للرواية هي استيراد خارجي من أجل البناء المُتأخر تاريخيا بسبب الاستعمار. إلا أن مرحلة ما بعد الاستعمار في الجزائر هي مرحلة أخرى، أين يقف فيها التشييد واللحاق بالأمم الأخرى أهم تحدي لها. ويبدو من خلال هذا الوصف أن هذا البناء سيبوء بالفشل على غرار بناءات تاريخية أخرى. تنتمي إلى نفس الثقافة. ثقافة الاحتكار. حيث تبدو مُجرد شكل زخرفي مستورد حتى في حركته التي هي في ارتفاع ونزول، فهي مُجرد تعبير إضافي لشكل الرافعة. طوال الوقت وهي على ما هي عليه من دون نتائج مُؤدية صوب تطور مُلاحظ.

يأتي هذا النص مع نصوص تناصية أخرى، منها وصف للوحة على الجدار. أين تتقاطع هذه النصوص كلها في نفس المعنى، وتتشابه في طغيان اللون الأصفر، هذا اللون الذي أراده الكاتب رمزا للخديعة وللغش الذي طال كل المشاريع من أجل التقدم والإنسانية.

يصف موضوع اللوحة المُعلقة على الجدار: "صفراء على غرار الخيول الواقفة خلف خليج الزقاق وهي تحمل فرسان الطليعة بما فيهم ضاربوا الطبول ونافخوا الأبواق وحاملوا الرايات. أو بالأحرى، جلها. أما بقية الأحصنة فقد كانت عنابية اللون أو بنية. وعددها عشرة. وقد اصطفت كلها ما عدا فرس أحد قارعي الطبول وقد كان يتقدم الآخرين بخطوتين أو ثلاث خطوات. أما آلات المُوسيقى (أي الأبواق والطبول) فقد كانت مُختلفة الألوان والأشكال والأحجام. كذلك بالنسبة إلى الرايات باختلاف الراكب حاملها. فهناك الأحمر والأسود والأبيض والرمادي إلخ. أما ملابس المُقاتلين (فأين سلاحهم يا ترى؟) فقد كانت أيضا مُختلفة الألوان مثلها مثل عمامات أولئك الجنود المُحتشدين وهم على أهبة الاستعداد للانطلاق نحو سهل شريش والكل ينظر إلى الأمام نحو الغرب فيخيل إلى المُتفرج أن أعينهم أصبحت حولاء وأن المصور هو هناك في الناحية الشمالية الغربية من الفرسان الذين يقعون على استعداد لمواجهة أمر ما، من عداوة أو خطر. والغريب في الأمر أنهم كانوا كلهم مُجردين من سلاحهم، في حالة وقوف وترقب وانتظار. فصامدين. أما الأصفر فيطغى على غيره من الألوان التي تشتق منه باستثناء بعض البقع الحمراء القانية، اللامعة، هنا وهناك والمُبعثرة في تلك المساحة الصغيرة حيث تركزت تلك الفرقة المكونة من عشرة فرسان راكبين خيولا أصلية، حاملين آلات طويلة، عريضة، لا علاقة لها لا من قريب ولا من بعيد بأي نوع من أنواع الأسلحة فقط"[11]

ثم يعود ويقرأ نصا عن فتح طارق بن زياد لبلاد الأندلس يقوم بترجمته من اللغة الفرنسية إلى العربية أمام مسمع والده: "وأجاز طارق بن زياد البحر سنة اثنتين وتسعين من الهجرة بإذن أميره مُوسى بن نصير في نحو ثلاثمائة من العرب وانتهب معهم من البربر زهاء عشرة آلاف فصيرهم عساكر ونزل بهم جبل الفتح فسمى جبل طارق به، وأداروا الأسوار على أنفسهم للتحصين. وبلغ الخبر لرذريق فنهض إليهم يجر أمم الأعاجم وأهل ملة النصرانية في زهاء أربعين ألفا فالتقوا بفحص شريس فهزمه إليه ونقلهم أموال أهل الكفر ورقابهم. وكتب طارق إلى موسى بن نصير بالفتح وبالغنائم فحركته الغيرة، وكتب إلى طارق يتوعده بأنه يتوغل بغير إذنه، ويأمره أن لا يتجاوز مكانه حتى يلحق به، واستخلف على القيروان ولده عبد الله، وخرج معه حسين بن أبي عبد الله المهدي الفهري. ونهض من القيروان سنة ثلاث وتسعين من الهجرة في عسكر ضخم من وجوه العرب والموالي وعرفاء البربر، ووافى خليج الزقاق ما بين طنجة والجزيرة الخضراء، فأجاز الأندلس وتلقاه طارق ابن زياد وانقاد واتبع، وتمم مُوسى الفتح وتوغل في الأندلس إلى برشلونة في جهة



الشرق، وأربونة في الجوف وصنم قادش في الغرب ودوخ أقطارها وجمع غنائمها وارتحل طارق إلى الشرق سنة ست بعدها بما كان معه من الغنائم والذخائر والأموال على العجل والظهر»[12]

بهذا تلتقي ثلاثة نصوص عبر الرواية تتشابه في غايتها، من حيث التقاط مكامن الضعف في فشل سياسات الاستحواذ والخيانة والجشع عبر التاريخ العربي، مُنذ الفتوحات الإسلامية على بلاد الأندلس حتى المشروع الجزائري ما بعد الاستعماري أين يراه أمامه مُمثلا في الرافعة الصفراء مثال التشييد. والهدف من ذلك هو الحفر في الذاكرة وتفكيك التاريخ الرسمي. فالمشروع الأول كان فتوحات العرب ومعهم البرابرة لبلاد الأندلس، هذه الحضارة التي كانت شامخة لقرون سقطت؛ لأنها بنيت على جشع وطمع مُنذ الفتوحات الأولى لها، وكيف كان كل واحد يوقف الآخر في مكانه خوفا من أن يأخذ الغنائم أكثر منه.

إن التمرد الذي توصف به الكتابة الروائية عند رشيد بوجدرة لم يكن وليد رواية واحدة فقط، بل هو إنتاج متواصل عبر كل نصوصه الروائية، فهو يدخل كتابة الرواية من باب خوض الصادم في وجه الخطابات الجاهزة. فقد تمكن من رصد عناصر الجرأة لبلوغ التمرد وتحقيق التحرر عبر كامل رواياته، بل نجده لا يطرق موضوعا إلا من أجل بلوغ هدف الصدمة لدى المُتلقى ومن أجل كسر الخطاب الرسمي والمتداول. فصارت الكتابة الروائية لدى رشيد بوجدرة لا تبلغ مُنتهاها إلى بتحقيق الجرأة الكافية في كسر المألوف.

الهوامش:

1 - Rachid Boudjedra , Fascination , Ed , ANEP , Algérie , 2002 , p : 24
2 - Fascination ,Op-Cit, p : 25 .
3 - Fascination , p : 10 – 11 .
4- Fascination , p : 183 .
5 - Fascination , p : 12-13 .
6 - Fascination , p : 18 .
7 -Voir, Fascination , p : 96-101.
8- Fascination , p :9 .

9 - Fascination , p : 250 .
10 - رشيد بوجدرة، معركة الزقاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986، ص: 7-8.
11 - معركة الزقاق، ص: 8-9.
12 - معركة الزقاق، ص: 58-59.

أدب

دريدا: القصيدة (زهرة البلاغة)



احساين بنزبير

المغرب/ فرنسا

رماد القصيدة إذاً. أو من باب جواز صماخ الشعر والسقوط في المضمون كما لو في بئرٍ "مضمون البلاغة والتفكيك مع دريدا". بطريقة أو بأخرى، يورطنا الشاعر جييوم أرتوس- بوفيه
Guillaume Artous-Bouvet في كتابات جاك دريدا الذي لم يَكُفَّ قط عن استنطاق الشعر والقصيدة في متنه الفلسفي. الشاعر جييوم دخل في مُغامرة فكرية تتمرن وتُفكك ما لا يمكن تفكيكه. الأمر في غاية الإثارة وجدير بالقراءة، نشرع في فتح الكتاب ثم فجأة، نواجه ما يبقى سرا لكنه يتجلى: القصيدة/ الشعر. جييوم يكتب ويحلل عبر الجملة، الفقرة ثم الصفحة تحتوي هفوة قلم دريدا الحيواني/ المتوحش. ما الذي يحدث حينما نمارس القراءة بين/ عبر صفحات الكتاب؟ تحدث صلاة فلسفية مع دريدا وهو يفكك القصيدة/ الشعر. للتوضيح، عنوان الكتاب يتوجب أمرين على الأقل: قراءة الشعراء الذين قرأوا دريدا وبَعْده، أو قراءة الشعراء في صحبة دريدا، كأننا في حضور أو غياب "مع الشبح/ الطيف" للفيلسوف. كتاب الشاعر جييوم أرتوس- بوفيه يستوجب ويلح على قراءة نصوص التفكيك الدريدية. ذلك أكيد. حَدَثُ التفكيك كقراءة- كتابة تفترض معرفة دقيقة للنصوص المُؤسسة للتقليد الفلسفي، أو الإرث الفلسفي، الشعري الغربي. هنا لا بد من ثمالة ما. ثمالة تحمل في طياتها تهديد التفكيك للقصيدة تحت بركان دريدا في كتاب الشاعر جييوم.
أسلوب دريدا يلازم كتابة جييوم بين الجمل والفقرات والتحليل أيضا. لكن من دون تناسخ قدحي. إنه الظل الذي ينير طيف القصيدة. عموما ونحن صحبة الصفحات والرجوع إلى السطر وشيطنة المحتوى، نلتقي عبر فصول الكتاب بأماليس الأدب والفلسفة والقصيدة، دائما.
الشعر والتفكيك: الاسم، المكان، ما- بين.
منتدى: بقيا، الغرض، استثناء.
القصيدة، ما يصعب تفكيكه: نشيد، رماد، الجملة.
ثم هنا، نسافر في تخوم دريدا حد الثمالة الفلسفية.



ثم صفحات تتسلل في فرانسيس بونج الشاعر، وأرْتو، وتسيلان وآخرين. دائما بقلق وضراعة دريدا. لأننا أمام لحظات فكرية سميكة بهيأتها التحليلية. أو سيناريو نثر نقدي مُميز لأنه يتحاشى كل ما هو سهل وجاهز للأخذ.

فجأة، أشياء بونج الشاعرية تأخذ حيزا طويلا في الكتاب. خصوصا وأن الشعر في نظر دريدا استكتاب أو محو مُتعدد اللسان من أجل تصوير حفلة لغوية وهي في حِدَادٍ. ثم تتدحرج كرة بونج في محبرة دريدا (ص.80). ويواصل الكاتب محاولا تفكيك ما يمكن أن تنحته الفلسفة بخصوص الشعر والقصيدة. لحظات تأمل واستفسار، إذا افترضنا أن الشعري هو ما نريد أن نتعلمه، لكن من الآخر، بفضل الآخر، وبفضل الاستكتاب عن ظهر قلب "القلي الشعري من طبيعة الحال" لنجد أنفسنا كقراء في توقيع بونج Signéponge:

• فرانسيس بونج، الذي تعهد ألا يكتب إلا ما يُوَقِّعُه ليتجنب غفلة الاسم واللقب، إنه يخلط بين نصه وتوقيعه: أعماله حدث مُتفرد نادر لا بديل له، في كل مرة.

• بونج يطاوع إيعازا مزدوجا: 1/ (نُعوظ érection) يشيد ويعيد ضخامة نصب توقيعه الأدبي. 2/ "تقليص الورم اللغوي" يتركه ليمتص تضخمه في النص الشعري.

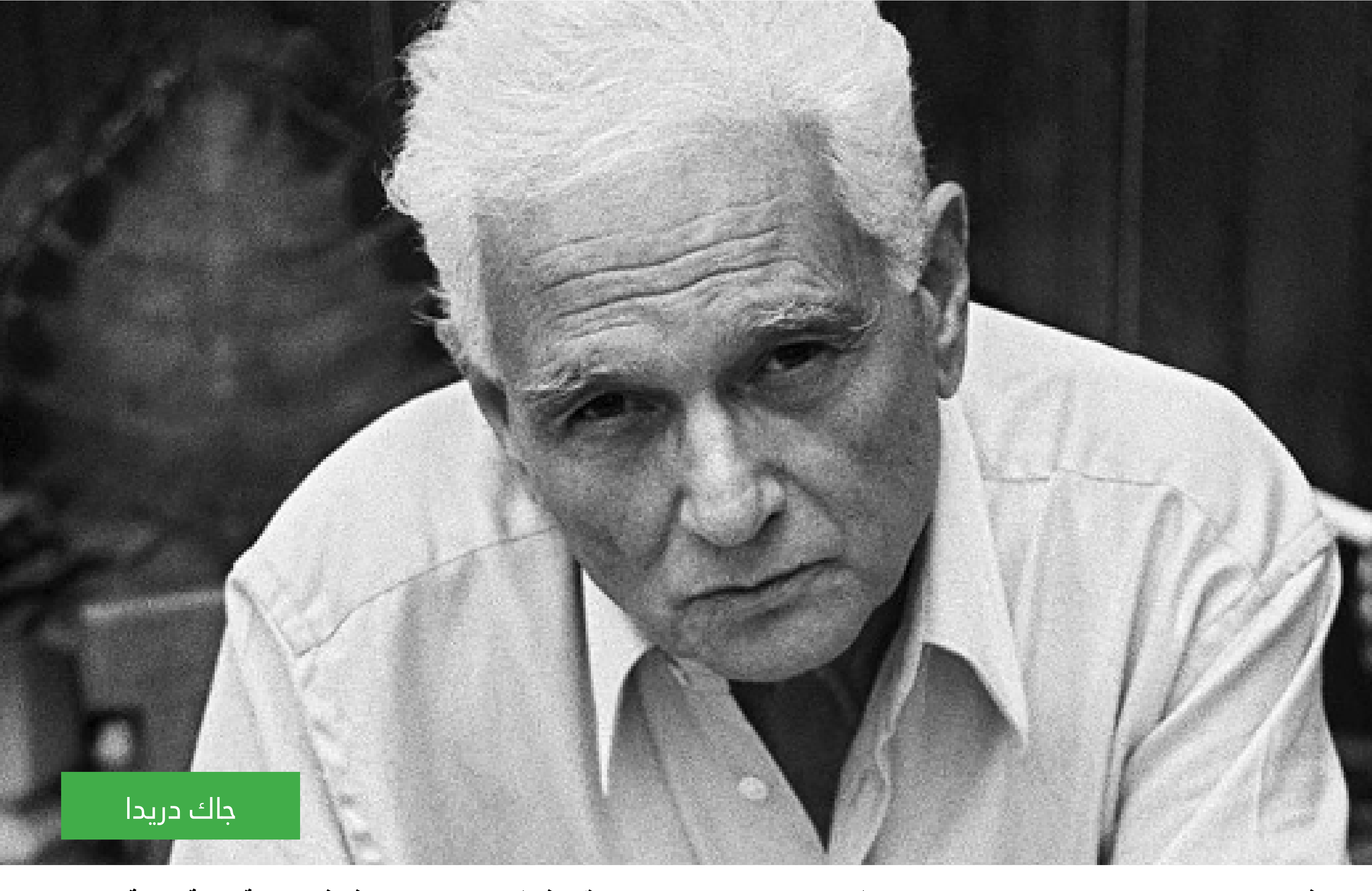
• [توقيع نص أو عمل أدبي، يعني أن نحسم فيه كما ينبغي، أن نعتقله، لنجعل منه شيئا شعريا].

• ليدوم الشيء الشعري مُؤثرا في نفسه، يتعين عليه أن يعيش في اللغة نظيفا، غير مُدنس، أمام الالتهاب الذي يهدده في القصيدة.

• فرانسيس بونج اسفنجة، مساحة تشكيلية، أي سند تصويري مُلتبس وغامض، غير قابل للتقرير والحسم أيضا كغشاء البكارة hymen.

هكذا، يزج بنا جييوم أرتوس- بوفيه في أخدود بونج حين القصيدة مُتعددة في سمو أرضه. ما علينا إلا أن نقرأ ديوانه التحيز إلى الأشياء le parti pris des choses ونصه العميق الموسوم بغيظ/ غضب التعبير/ العبارة la rage de l'ex-pression لنسقط في تكوين/ تشكيل دمل شعري. الشيء يصير عالما كختان جريح يجب فك شفرته. شفرة تربط بين حيوانية الشعر ومملكة مياه ذهنية. لأن القصيدة مع بونج تصل إلى الذي يبادر بالكلام. كلام مُحتدم، بالأساس.

كلام دريدا في بونج يشبه شمسا قابلة للقسمة، أو صوت شريط، أو استيقاظا من الضوء "تعريف دريديٌّ للشعر". ثم جييوم يحفر أكثر في الصفحة 83 من كتابه على الشكل التالي: "مُوَقِّعاً عمله الأدبي بتفرد كتابة جَذْبَوِيَّة، الشاعر بهذا الشكل يجعل هاوية الكتابة تفاضلية في حد ذاتها. وحدها هذه الكتابة- المُتعددة، إثباتا لما تقدم، تشمل طريقة ثالثة للتوقيع. "لأن توقيع العمل الأدبي يصير كاسم أو كلقب محظوظ يجتث شيئية الأثر الميال إلى الانشطاب/ المحو". الشاعر بونج يكتب الشيء بالتحيز إليه. يدور فيه. يهيجه شعريا. ثم، يتم اللقاء عبر أعمال الشاعر الذي يسترد محتوى التورط في كذا عمل شعري. كتابة الشيء في القصيدة مقاومة صعبة بالكاد. لكن


جاك دريدا

فرانسيس بونج يتكلف. الشيء **la chose** في قصيدة بونج يصير تضحية في طريق الطريق، في عبور الطريق من أجل جهل مُتعلم. هنا بالذات، كما يشير الكاتب في الصفحة 76، الشيء الموضوع- الرهان- في مقاولة بونج الشعرية لن يكون غير القانون الذي يسوي نظام الأشياء المُستكتب في الفلسفة التي تقارب الشعر. دريدا مرة أخرى يحسم قائلا بأنه يتكلم عن قيادية الشيء من دون رحمة أو هوادة. وبعيدا عن أن القصيدة تأخذ الشيء كموضوع لها، كما تقترحه بديهية الصيغة الشعرية وقانونها الذي لا مثيل له، الشيء الشعري يملي القصيدة على القصيدة وينص عليها. عالم فرانسيس بونج في أشيائه وهو يكتب. وهو يُوَقِّع على الشيء باسمه. قوة دريدا المُفكر/ الكاتب. يكشف لنا أن بونج لا يتكلم كفيلسوف، عبر المفاهيم والاعتبارات العامة، بل يوقع باسمه العَلَم. يتعهد بالتزام ما أمام الشيء: هذا الأخير هو الذي يبادر على الكلام، لكن بطريقة خرساء. الشيء الأخرس، إذاً. يهدر الشاعر لسانه ليتكلم في انحياز شعري تام حتى لا نقول بشكل مُطلق. كل الشيء يمر عبر التوقيع فقط!

نحن نتقدم في قراءة الكتاب، ندخل مغارة شعرية هائلة. ويستوقفنا فجأة لسان دريدا الفلسفي وهو يفكك شاعرا آخر: بول تسيلان. الاستثناء الشعري بامتياز. الرجة. إنه تسيلان الذي يُشَكِّل لوحده شعبا شعريا في قصيدته. هنا، كلمة شعب تحمل زهرة البلاغة كموضوع للشعر والفلسفة أيضا. حنا بالذات، دريدا يفتح طريق الذكاء ليجعل القارئ في مأزق. البلاغة تصير هيئة الهيئات ومكان الأمكنة. زهرة البلاغة تتقمص دور التحيين والتحديث. تحيين وتحديث الكلام الشعري.

ثم أهلا بالشيبوليث **Schibboleth** (السنبلة)، الكتاب الذي خصصه دريدا لقراءة المتن الشعري لتسيلان. في الشيبوليث يتعلق الأمر بكتابة الآخر الشعري في آخر يحاول البَيّنة الشعرية. أو الشهادة الشعرية **Témoignage poétique**. القصيدة تدلي بالشهادة. لا نعرف على ماذا ولماذا، لمنْ ولأجلِ مَنْ، تشهد من أجل الشهادة، القصيدة تشهد. طالما تمارس الشهادة على الشاهد (الشاعر)، وهو يكتب حروفه في خزانة إلهية سرية تحاول الشهادة هي الأخرى. لكن، ما الذي يبحث عنه دريدا كفيلسوف في شعر تسيلان؟ إنه يحاول مُقاربة جِلْدٍ بلاغي مُنفتح، عن أذُنٍ وصوتٍ، عن هيكل الغموض المُرعب والمُخيف في القصائد التسيلانية. أو بشكل أعمق، يبحث عن "ثيولوجيا الأنوار" التي تفكك في الهوامش من طبيعة الحال وفقط. يدعونا الكاتب جييوم إلى ولوج فكر دريدا عبر إجراءات شعرية، حيث لن تكون واضحة كالضوء/كالنور، أو حتى شفافة (بائنة). لأن القصيدة عند تسيلان تستوجب شرحا مُعينا أي إعادة الصياغة الشعرية ليتوصل القارئ إلى خيال وتجربة الشاعر. هكذا الشاعر يبقى، يظل، يستمر، يواصل في استحالة "عدم القدرة" السيطرة أو الطّوْع لقراءة نصوصه والمُؤوّل يَلْقُمُ من الصدى المُؤَرِّق للكلمات المُستخدَمَة عبْر أشباح الماضي للشعراء/ الكُتَّاب. لأن الأسلوب الشعري يخدش ويترك نفسه للانْجِراح. الشعر، حسب دريدا، يُكْتَبُ بأكثر من أسلوب. وفي هذا الأكثر، تنحدر زهرة البلاغة من سلالة قصيدة مُوجزة إلى حد

الغموض الذي يحير التأويل الفلسفي للشعر بشكل عام. حضور التفكيك يصر. يزيح القصيدة من مكانها المعهود والمألوف ليزج بها في حيز الأثر والمحو. يجب على الفيلسوف أن يحمل الشاعر في كتابته. وهذا ما يفعله دريدا. تسيلان يكتب "أنا" والفيلسوف يفكك ليقول: "أنا" كضمير مُتكلم لا شيء، "أنا" مرة واحدة فقط، "أنا" لقب لا أحد: رماد ليس إلا.
الختان قصيدة في شعر تسيلان. تاريخ. لقاء مع الكلام. ترجمة تقول ما هي شاهدة عليه عبْر غموض واضح. ذاكرة وأثر. فم قلب يجعل يستكتب ويُملي على القارئ صعوبة ولوج المعنى الشقي. ويحدث أن يخاطب تسيلان القارئ على طريقته:
"غَطِّ مغارات الكلمات
بِجُلُودِ الفهد،
وَسِّعْ نطاقها، نَحْوَ ومُنْذُ الجِلْدِ،
نحْو ومُنذ المعنى،
زَوّدْها بِسُيُورِ ماءٍ، بِغُرَف، بِدِسَمٍ
وبساحاتٍ متوحشة، بجدارية كهفٍ،
واصْغِ إلى التالي منها
وكل مَرة التالي واللكنة الثانية."
كأننا في لحظة من العصر الحجري، حيث تسيلان يريد توسيع نطاق القصيدة عبر المغارات أو عبير الما- بين: الجِلْد والمعنى في المقطع الشعري المُتعدد المعنى. في هذه الحال، القصيدة تأمر الشاعر بمُضاعفة الكلمات-المغارات Mots-cavernes بِجُلُودٍ حيوانية كغطاء خارجي. ثم الكاتب جييوم أرتوس- بوفيه يكشف لنا على تأويل دريدا الذي يرى في هذا القصيدة هندسة فضاء مُبهم. إنها زُجاجة كلاين La bouteille de Klein حيث الداخلي والخارجي يصيران غيْرَ مُحَدَّدَيْن وقابليْن للتبادل. توسيع الكهف/ المغارة كما لو توسيع القصيدة. ثم لا يجب تحاشي حضور الحيوان/ الفهد. وكأنه مُقدمة إلى فهد شكليّ في مغارة مُرتعشة. القصيدة إذاً فهد من أجل مساء القصيدة في متن تسيلان الشاعري/ الشعري.
ألسنا أمام جنون فلسفي ونحن نقرأ الكتاب؟ ألسنا أمام الغياب في الحضور؟ ألسنا أمام ما لا يمكن القبض عليه؟ ألسنا في مأزق دريدا التفكيكي؟ ألسنا أمام زهرة البلاغة أو


مارك جولدشميت

قنفذ الشعر؟ ألسنا أمام القصيدة على حساب الشعر؟ إننا ونحن نقرأ، ما هو مكتوب سابق لما هو صوت. الرماد الشعري ليس إلا. ولا تبحثوا. القارئ يضحي بالمعرفة ليرسم فم القصيدة على بركان لغوي، بامتياز.
عبْرَ كتاب جييوم أرتوس- بوفيه، نتوقف كثيرا لنعيد قراءة الشعر في مغارة دريدا. مغارة مسكونة ومهووسة بالتفكيك كاقتراح فكري متعدد الوجوه والزوايا. نملك لسانا واحدا؛ لكنه ليس لنا ! ثم من المُمكن أن نقول: إن "التفكيك حركة حطام أو زعزعة استقرار العالَم، الظواهر، المُؤسسات التي نفهمها كنصوص." (مارك جولدشميت Marc Goldschmit). التفكيك ليس فلسفة أو نظرية. إنها الكتابة انطلاقا من الرماد والأثر الأدبي.
بشكل عام وجد عام، نتعلم من هذا الكتاب أن اللقاء مع الشعر استهلال وتمرين مُستحيل. لذلك، قانون القصيدة أنَّ أثرها المُعْطى به متروك ومهجور ولا يمكن تصوره. القصيدة بَرَكَة (تبريك) تخاطب محطة ممحوة/ محذوفة لتتحول إلى رماد.

لنبتسمْ مع دريدا كي نقول معه: "القصيدة تدعونا إلى ارتداء العالَم، إلى إعادة التفكير في الفكر نفسه للعالَم". من القنفذ إلى الفهد من أجل إقامة في حضرة مغارةٍ تفكك وجه القصيدة.

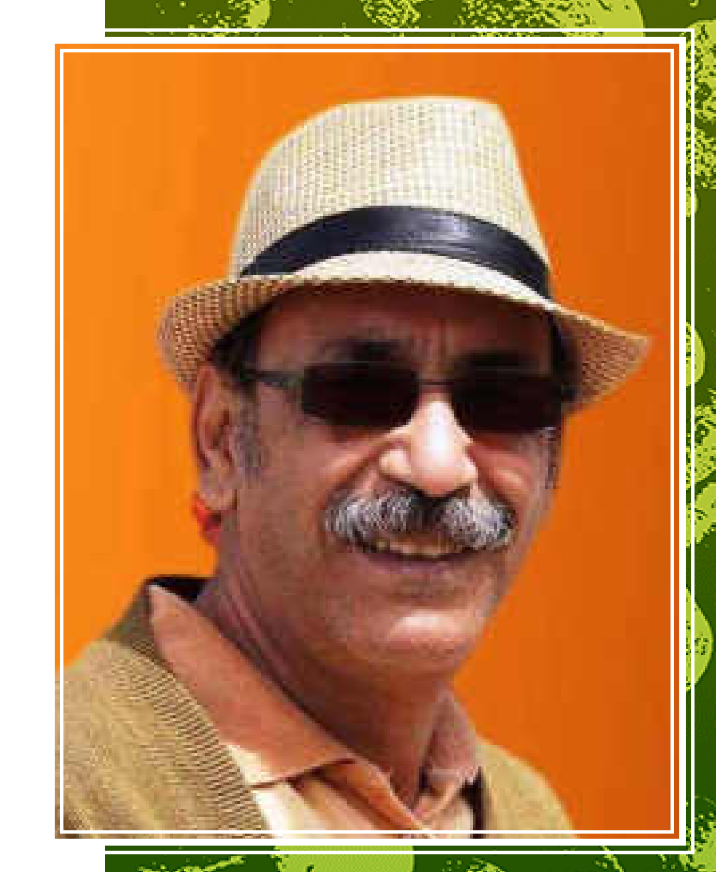
• هامش:

Guillaume Artous-Bouvet, DERRIDA, LE POÈME, De la poésie comme indéconstructible, Hermann éditeurs, 2022.

أدب



"ملفات مليحة" والعهر الاجتماعي!



عبد الله المُتقي

المغرب

فلنتفق أن عبد القادر بن الحاج نصر، سارد دؤوب لا يمل، واسم عابر للأجيال، والأكثر منه، غزارته الروائية والقصصية الماطرة والمُعززة بجودة إبداعية مائزة تنهض على خافية ثقافية راسخة وباذخة، ووعي نظري بصنعة الكتابة ودقة التحبيك.

لأجل ما سبق، سنتوقف قليلا عند روايته "ملفات مليحة" الصادرة عن الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم بإخراج ناضر، تزين غلافها لوحة تشكيلية دالة، وتقع في 494 صفحة من القطع المتوسط، كما تشتمل على خمسة أبواب رشح لها الكاتب العناوين التالية: باب الصبايا، باب المُوبقات، باب السلاطين، باب الأقزام، موت العصافير الجائعة. وللإشارة، لا يفوتنا التنويه بتحويل هذا النص الروائي إلى مُسلسل تليفزيوني من إخراج الراحل عبد القادر الجربي بعنوان "من أيام مليحة".

اختار الكاتب "ملفات مليحة" كعنوان وبطاقة هوية لروايته، وليس في الرواية أي ملفات ولا أي وثائق تُوضَعُ فيها سوى مليحة بوقائعها ومآسيها وتناقضاتها في مُجتمع ملغوم تدور رحى الاستغلال والفساد على فقرائه ومُهمشيه.

بيد أنه- العنوان- يختزل النص مبنى ومعنى، ويحمل دلالات رمزية؛ فهو يعين الشخصية التي تشكل إحدى بؤرات أحداث المحكي الروائي، أما لماذا الملفات فهنا يفتح باب التأويل على مصراعيه.

تحكي الرواية عن شبكة مُنظمة همها الإثراء الفاحش ولو بإزهاق الأرواح، وتعهير العلاقات وحيونتها- من الحيوان- حد التنازل عن مروءتها وكرامتها الإنسانية.

في هذا المُجتمع المشوه والمعطوب كان "لمليحة" أن تتعايش معه رغم أنفها حينا، وتركله وتصفعه حينا آخر، من دون أن تبتلعها ماكينته وتسيّل سعادته المغشوشة لعابها، ولتختار في النهاية بيع الجرائد بديلا رغم شهادتها الجامعية ووضعها الأسري المأزوم. عكس "نجمة" صديقتها في السكن التي ابتلعها التيار ولم يكن يعنيها سوى مصلحتها التي لا تتجاوز أرنبة

أنفها، ومن ثم، القبول بتسليع جسدها.
تبعا لما سبق، نسجل ثمة قبائح ترين على فضاء هذه الرواية وتلطخ حكيها ومحكيها المديني والريفي سواء، وتجعلها أشبه ما تكون بسرطان ينخر المُجتمع وأوصاله، قبائح نقف عليها كلما تدرجنا على سلم السرد، بل يتفاقم ويتعاظم نزولا وصعودا.
هكذا، تستثمر "ملفات مليحة" كمادة حكائية ملموسة، وتقتنصها من صميم الواقع والحياة اليومية، ويتعزز السرد بقدرة وخبرة عبد القادر بن الحاج نصر بالتفاصيل والجزئيات الدالة وبعين حاذقة وذكية، مما يجعل اللحظة الروائية آنية وحضورية .
عليه، تطوف بنا الرواية عبر تيمات حكائية مُختلفة ومؤتلفة، لها علاقة بالوضع النفسي والاجتماعي والسياسي المعطوب والرمادي الذي انخرط فيه المُجتمع، حيث يميط الكاتب اللثام عن الخبايا، ويستبطن الأسرار الخفية التي تسري في نخاعه وتجاويفه ودواليبه المُعتمة.
ترى، ماذا تكشفه لنا "ملفات مليحة"؟ وبأي لغة؟
يرتبط حضور هذه القبائح والأعطاب في الرواية في تمظهراته المتنوعة باستراتيجيتين سرديتين، هما:
1 - استراتيجية اللصوصية والتزوير والتدليس تساوقا مع مُجتمع مأزوم ومنخور، وتجسدها تلك الشبكة التي يتحكم في خيوطها عبد العزيز، عقلها المُدبر والماكر، ولا شيء يحكم عناصرها "الضاوي"، "بن عمر"، "محجوب"، "الهادي ولد مو"، غير هاجس الاغتناء اللامشروع، ولو على حساب استرخاص الكرامة والمروءة وحد التصفية الجسدية بدم بارد، نقرأ بخصوص تسميم "بن عمر" لصهره "محجوب"، وهو ما خمنته "عروسية" زوجته وشقيقة الراحل وعارم أرملته: "اطلبي له الرحمة يا عارم، من مات مات، وما فات فات، ظلت مُحدقة فيه والقسمات مُنقبضة:
• محجوب مات قتيلا بالسم" ص48
نفس الأخطبوط الذي يجثم في الفضاء البدوي الذي يتحكم فيه عبد العزيز، يجثم في المدينة وإن تغيرت لغته وأساليبه الانتهازية، ونمثل لهذا السرطان المديني "بالهاشمي الحامدي" العارف والعالم بالاصطياد في المياه العكرة.
2 - استراتيجية العهر، ويجسد هذه النقطة تلك الخيانات والعلاقات المُتشابكة والمشبوهة، ومن ثم، حيونة الجسد، وتبضيعه وتسليعه، والتعامل معه بدون قيمة، ولم يعد سوى مُجرد أداة جنسية، وتيمة الجسد مُنحصرة في إطار واحد وهو الجنس بشكله الرخيص، وهذا ما تجسده الخيانات، وتلك النتف من المشاهد الإيروتيكية لكل من "عبد العزيز" و"عارم"، و"نجمة" و"الهاشمي"، و"العروسية" و"عبد العزيز"، ثم "الضاوي" و"دوجة" زوجة "الهادي"، نقرأ في الصفحة 207: "رفع الضاوي رأسه وتأمل دوجة، اقترب الرأسان، طوقته بذراعيها، التقت الشفاه في قبلة حارة عاجلة". وداخل هاتين الاستراتيجيتين، يمكن تأطير حسناوي الذي يمثل العهر الإداري، وقمة السادية والاضطراب النفسي؛ فهو يستغل منصبه كاتبا عاما لإشباع جوعه وتفريغ مكبوتاته، و"مليحة" كانت إحدى ضحاياه كما الكثير من الطالبات بالحرم الجامعي، والظاهر أن الكاتب أراد عن وعي وسبق إصرار أن يخترق التابوهات الإدارية، وينكأ جراحها الوبيئة، ومما لا ريب فيه أنه رصدها بدقة وجرأة، كاشفا عن حالات الشذوذ التي اعترت الدواليب بحُكم التحولات الهجينة التي قلبت سلم قيم وأخلاق المُجتمع رأسا على عقب.
تسعى رواية "ملفات مليحة" إلى تمثيل لغتها في نطاق مُميزاتها الفنية السردية، مما يمكننا من القول: بأن معيارها اللساني يتميز باعتماد اللغة الواضحة التي تعتمد الجُمل البسيطة البعيدة عن التركيب المُعقد: "مرت أيام قليلة على إعلان الترقية، الحزن بسبب موت الوالد حال دون الاحتفاء والفرح بالحدث" ص301 .
رغم اللغة المُباشرة والواضحة للنص، فإننا نجده يتضمن بعض الصور البلاغية والأساليب المجازية التصويرية: "كل الذي حدث هو أني أحببتك أكثر، دخلت قلبي كقطرة عسل" ص226، وهو ما يندرج ضمن استراتيجية المكر اللغوي قصد خلخلة أفق انتظار المُتلقي.
قصد التأثير في المُتلقي يوظف الكاتب مجموعة من الانتقاءات، ويمكن مُلاحظة ذلك في المُعجم والتراكيب، فالمُعجم يمتح مادته الحكائية من الحقل الاجتماعي المُركزة مُفرداته على الواقع البدوي والمديني وما يعتريه من خلل وانفلاتات.
هكذا تكون "ملفات مليحة" قد تبنت أسلوب الرواية بعناصرها الفنية لإشعار المُتلقي بتعامله مع واقع مُتجسد عبر فضاء مكاني وزماني، وشخصيات تتحرك عليه، وبذلك يستثمر الأسلوب ظل هذه المُعطيات ليخلق نوعا من الإيهام بالواقع، فيوجه تعاطف المُتلقي مع النص المصور للقبائح والانفلاتات والإخلال بالمسؤوليات.
من هنا نجد تضافر عناصر الأسلوب لتقديم صورة سلبية "لعبد العزيز" وشبكته، و"الهاشمي الفيلالي" وتابعه "حسناوي"، في مُقابل الصورة الإيجابية التي تقدم فيها "مليحة" التي لم تبتلعها هذه الماكينة المغشوشة والضمائر الخائبة الفاقدة للمواطنة ولكرامتها الإنسانية حتى.
صفوة القول: تبدو "ملفات مليحة" بمحكياتها وشخوصها ولغتها الدقيقة لا تخلو من الشعرية والبوح والسرد المُمتع، وهو ما يوفر لها مُتعة القراءة وعمق الإيحاءات التي تحفز القارئ إلى فتح شهيته وتوسيع نطاق التفكير والتأمل فيما يعتري المُجتمع من خلل وقبائح، تستوجب مواجهتها وتعريتها وإخراجها من خلف الأبواب الموصدة، وهو ما يضفي قيمة على هذه الرواية، ولا شك أن عبد القادر بن الحاج نصر قد وفق برهافة وحذاقة في الهروب إلى الكتابة، لأنه الأفق الوحيد والمُمكن لمقاومة القبائح وفضح أعداء الحياة.

أدب

"كارلوس رويث زافون " ونجاح "ظل الريح" الهائل

مارك لوسن / المملكة المتحدة

ترجمه عن الإنجليزية: مُصطفى سنون المغرب

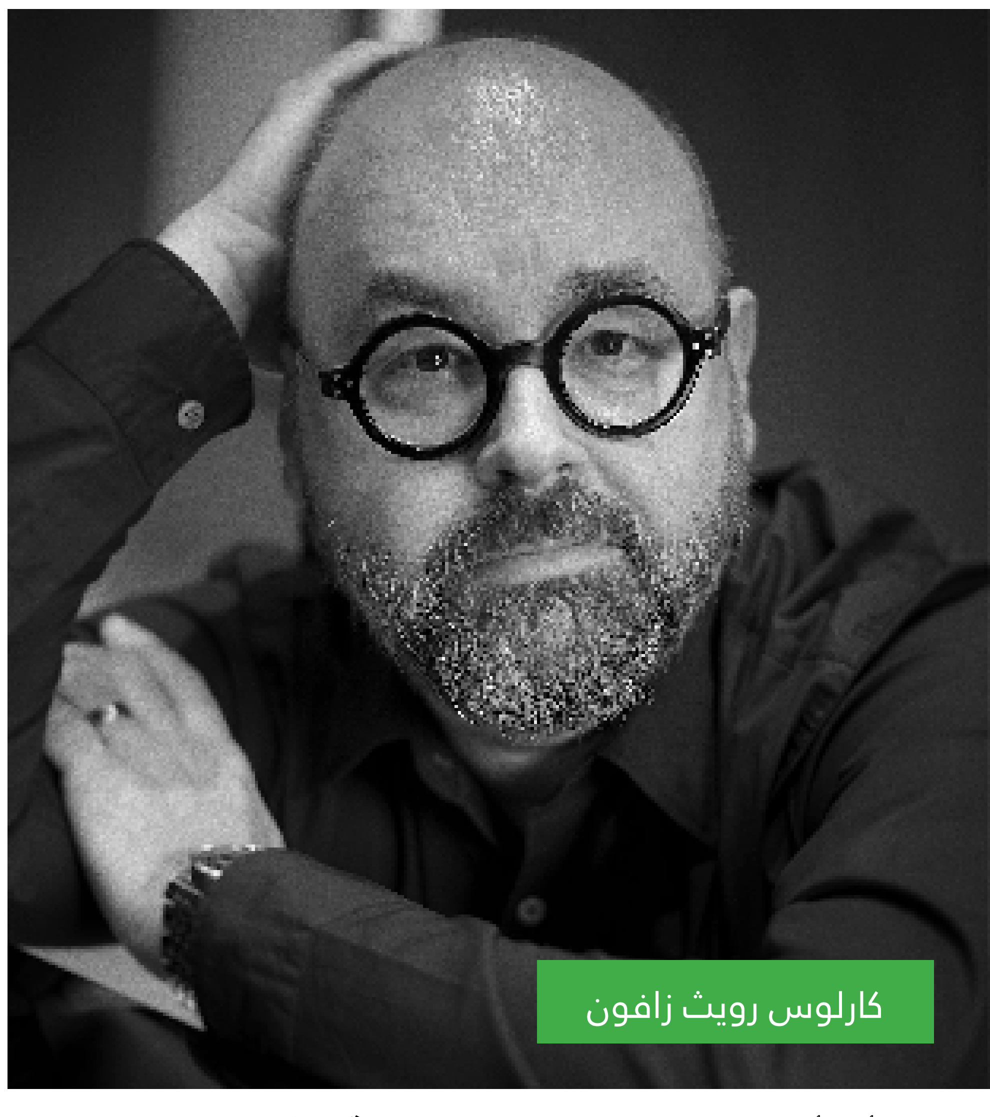
رغم مُحاكاتها للسرد القصصي عند" ديكنز "و"تولستوي" بقيت روايات زافون الأكثر شعبية مُتناغمة مع عصرنا بشكل كبير جدا.

تم نشر مُعظم كتب "كارلوس رويث زافون" الناجحة خلال القرن الـ21، وانبنت شهرته على الجزء الأول من رباعيته "ظل الريح"، إذ ظهرت بالإسبانية سنة 2001م، وتُرجمت إلى الإنجليزية بعد ثلاث سنوات- حيث اعتُبر في الأصل روائي القرن الـ19. كانت غايته التي نجح في تحقيقها هي مُضاهاة الدافعية السردية والانعكاس الاجتماعي الذي كان يمثله الفن القصصي لدى "تشارلز ديكنز"، و"ويلكي كولنز"، و"ليو تولستوي". ثمة تأثير آخر أكثر بُعدا من حيث الزمن: يعود إلى بداية القرن الـ17 الميلادي، وهو كتاب يصنف دائما في إطار تأسيس الرواية الحديثة، ويُقصد بذلك رواية "دون كيشوت" التي ألفها مواطنه "ميغيل دي سيرفانتيس".

يتم في الغالب الأعم الحديث في إسبانيا عن "رويث زافون" باعتباره الكاتب الوحيد الذي يمكن مساواته بسيرفانتيس من حيث التأثير الأدبي، إذ تخضع أعمال هذا الكاتب الأخيرة لتلك التي ألفها سلفه خصوصا على مستوى أسلوب الاستطراد، وسرد الحكايات داخل الحكايات، وكذلك تعدد فروع الحبكة.

إن حقيقة كون "رويث زافون" أبدع على شاكلة أحد الأقدمين؛ زاد من وقع الصدمة، خصوصا وأنه توفي في سن 55 سنة من عمره، وإنه لمن دواعي السلوان أنه أنهى مشروعه المُحدد لعمله الذي شمل 2250 صفحة حتى إنه أخذ منه عقدين من الزمن: "ظل الريح"- صدرت في 2001م، وترجمت في 2004م- والسلاسل الثلاث المُتممة لها كانت "لعبة الملاك" 2009م، و"سجين السماء" 2013م، و"متاهة الأرواح" 2018م. أعطى "رويث زافون" عنوانا جامعا لهذه الرباعية وأسماه "مقبرة الكتب المنسية". تعتبر هذه المقبرة مكتبة خاصة تشبه المتاهة، وحيث إنها تتواجد ببرشلونة، تعمل على أَرْشَفَة النصوص

المُهددة بالسرقة أو التدمير. تعرض "ظل الريح" شخصية "دانييل سمبري"، ابن أحد المكتبيين هناك، حيث التقط رواية في أوائل 1930م، كتبها مؤلف مغمور يسمى "جوليان كاراكس" بعنوان "ظل الريح". يصفف "رويث" قصصه على شاكلة دمى "ماتريوشكا": يتقاسم الجزء الأخير من الرباعية اسمه مع سلسلة من الكتب التخييلية التي كانت موجهة للأطفال وعانت من الرقابة خلال فترة إسبانيا الفاشية. بالإضافة إلى إظهارها "دافيد مارتن" ككاتب للقصص المُثيرة والعنيفة، تكشف هذه الرباعية عن غوص في الطريقة التي يتنافس بها الكتاب والقراء والمُهتمين بالجمع وأصحاب المكتبات أثناء إفشاء أو إخفاء النصوص المفاتيح. غالبا ما تنتج الأحاسيس الأدبية المُفاجئة وغير المتوقعة من شيئين اثنين:
الحظ- مُراجعة مشهورة، كلام فيه إلحاح كبير وشهرة مقبولة- والانسجام مع المواعيد. لقد حققت "ظل الريح" كل هذه المواصفات؛ إذ وصلت مبيعاتها حوالي 5 ملايين نسخة عبر العالم.



كارلوس رويث زافون

تعمل المُؤلفات الأربعة في نظر إسبانيا على تهويل شبح الحرب الأهلية الإسبانية الطويلة الأمد، وأيضا ديكتاتورية الجنرال "فرانكو". كان عمر "رويث زافون" 11 سنة عندما توفي "فرانكو"، وقد ترعرع في إسبانيا الدولة التي ستصبح فيما بعد ملكية دستورية، وعضو بالاتحاد الأوروبي، وحليف للولايات المُتحدة الأمريكية بالعراق- ومع ذلك قاومت كثيرا للسيطرة على إقليم كاطالونيا، ويشترك "رويث زافون" مع أعتى كتاب الرواية التاريخية في أنه كتب عن زمنه من خلال أحداث الماضي. تعكس القصص المفقودة والناجية والمُنقحة التي تُشكل العمود الفقري لرباعيته الاستعداد التاريخي الطويل للدولة الإسبانية وشريكتها، الكنيسة، لإسكات الكُتاب والكتابة.
حظيت كتبه في طبعاتها الإنجليزية بدعم كبير من خلال المُناصرة التي تلقتها من "ستيفن كينج"، الروائي الشعبوي المرموق الذي كان مُهتما بالميتا- تخييل، إذ كان عدد كبير من كتبه يتطرق لكُتاب يتضايقون من قرائهم ومن شخصيات مُؤلفاتهم أو الأسماء المُستعارة. يبدو أن رواية "ظل الريح" جاءت في وقت مُناسب، فبينما يتضمن الكتاب المطلوب أجزاء سرية كوسيلة أدبية حاضرة مُنذ مُدة طويلة- أثَّرُ كتاب "اسم الوردة" لأمبرتو إيكو كان واضحا على رويث زافون- بدا لافتا للنظر أيضا الطريقة التي كتب بها العديد من مُجايليه عن المكتبات الغامضة أو الممنوعة.
يعود عدم تلقي روايته بالحفاوة المرغوبة بعد نشرها بالإنجليزية إلى النجاح الكبير الذي أحرزه عمل اثنين من الكتاب تلك السنة: "جوناثان سترانج"، و"السيد نوريل" من تأليف سوزانا كلارك، و"شفرة دافنشي" الذي ألفه دان براون. وقد أظهر أيضا اثنين من كتاب السلاسل الأدبية المُسيطرة في هذه المرحلة- روايات تيري براتشيت "صحن العالم"، ومُؤلفات ج. ك راولين "هاري بوتر"- أرشيفات مُهمة ومشؤومة: "جامعة أنخ موربورك غير المرئية" للأول، و"قسم فنون الظلام المسيج بمكتبة هوغوارت المدرسية" للثاني.
عندما حققت رواية ماركوس زوساك "سارق الكتاب" إشعاعا عالميا أواخر سنة 2007م، أصبح نشر الكتب تلو الكتب فرعا تجنيسيا مُربحا إلى حد كبير. وباستعادة ما مضى، يبدو من المُحتمل أن هذه القصص كانت معروفة بوعي أم من دون وعي؛ نظرا لتقدم الإنترنت والتخزين الرقمي، وما نتج عن ذلك من اهتمام بالاسترجاع والشطب والتزييف، لهذا السبب تخاف "الشبكة المُظلمة"، و"الدولة العميقة" مما يجري بشكل غير مرئي.
تعكس "مقبرة الكتب المنسية" بسبب نماذجها التاريخية عالمنا. لكن يبدو أنه من المُحتمل أن تعاني قصص "رويث زافون" حول كتب من دون قراء، القدر ذاته المُتمثل في الحذر من التاريخ المحلي والدولي، بشقيه الحاضر والماضي.



فوتوغرافيا

المُقدس والمُدنس:

فوتوغرافيا الصدمة عند أندريس سيرانو



صالح حمدوني

الأردن

الفكرة الأبسط لدور التصوير الفوتوغرافي هي التقاط فكرة أو التعبير عن حقيقة؛ لذا بدأ الفنانون باستخدام مُصطلح التصوير المفاهيمي مع انتشار فن الفيديو في الستينيات للتعبير ببساطة وواقعية عن فكرةٍ غالباً ما كان يتم استخدامها في الإعلانات الترويجية، حيث توسّع التصوير المفاهيمي ليشمل فنانين مثل سيندي شيرمان، وجون هيليارد، وآخرين، كان التصوير المفاهيمي بالنسبة لهم وسيلة أكثر تجريبية، حيث سعوا إلى تقديم أفكار يمكن تفسيرها بطرق عديدة ومُختلفة، وتثير أسئلة أكثر مما تقدم من إجابات. وانتشار التصوير المفاهيمي فرض على صالات العرض طريقة تعامل جديدة مع هذا الفن ونتاجاته، ففتحت أقساما خاصة به جنباً إلى جنب مع اختصاصات الفنون البصرية الأخرى.

أندريس سيرانو واحد من أهم فناني التصوير المفاهيمي، وأثبت حضوره في الفن المُعاصر عبر أعماله، والجدل الذي كانت تثيره، ما أثار أسئلة حول دور الدولة في تمويل الأعمال الفنية، وتكريس شرط اللياقة الذي تم إقحامه للرقابة على نوعية الأعمال التي كانت تثير جدلا ثقافيا وسياسيا واجتماعيا بما كانت تحمله من صدمة لأخلاقيات المُجتمع سبّبت هجمات نقدية على فنانين أمريكيين وصلت في بعض منها إلى تخريب اللوحات والتهديد بالقتل بسبب جرأة هذه اللوحات المفاهيمية على إثارة الأسئلة حول مُسلّمات اجتماعية وثقافية تكرّست في الذهنية الأمريكية.

في سنوات التسعينيات قاد السيناتور الأمريكي جيمس هيلمز، وهو ضابط مُتقاعد، وصحفي وسياسي مُحافظ، هجوماً ضد الفنانين ودور الدولة في دعم وتمويل أعمالهم، وعادة ما تحدث عودة إلى الهجوم على الفن المفاهيمي كما هو الحال مع مُحاربة العمل البصري المُدهش والصادم Fire In My Belly بعد الضغط السياسي من الرابطة الكاثوليكية عام 2010م.

أعمال سيرانو ما زالت عند النقاد من أهم الأعمال الصريحة والصادمة؛ بسبب توظيف الرموز الدينية في أعمال الفن المُعاصر، كونها- أي

الرموز الدينية- واحدة من العناصر المُؤسسة للوعي السياسي والاجتماعي. ولد أندريس سيرانو في مانهاتن عام 1950م لأب هندوراسي وأم كوبية، ويُصرّ سيرانو على اعتبار نفسه أمريكيا جوهريا، للتعبير عن حالة التنوّع التي تمثلها أمريكا كبلد ونيويورك كمدينة. في طفولته تخلّى عنه والده الذي عاد إلى بلده الأصلي، وعاش وحيدا لأن أمه كانت تعاني من أمراض نفسية أجبرتها على دخول المُستشفى كثيراً. ولد سيرانو ونشأ في حيّ يغلب عليه الطابع الإيطالي الأمريكي، ولعبت طقوس الكنيسة والرموز الدينية دوراً مُهماً في تكوين ذائقته الجمالية. في سن مُبكرة تعرّف على متحف المتروبوليتان للفنون، وأصبح مهووساً بلوحات عصر النهضة والباروك[1] والأيقونات الدينية؛ فالتحق بمدرسة متحف بروكلين للفنون من 1969-1967م، ثم انتقل للعيش في إيست فيلادج في ضواحي نيويورك، وهي منطقة تعتبر موطن العديد من الفنانين والمُوسيقيين وصانعي الأفلام، وكانت أيضاً مركزاً للمُخدرات، فبدأ بتعاطي وبيع المُخدرات، يقول سيرانو: "أدرتُ ظهري لكوني فناناً وأصبحت مُدمناً على المُخدرات، وبقيت كذلك حتى أواخر عشرينيات عمري عندما أخبرتني ساعتني البيولوجية أنه إذا ما بقيت كذلك حتى الثلاثينيات؛ فلن يكون بالإمكان العودة إلى الوراء".

ترك سيرانو المُخدرات وانتقل للعمل في شركة إعلانات تعلم فيها أكثر عن التصوير الفوتوغرافي، ودخل عالم صناعة الفن. يقول عن هذه التجربة: "لقد درست الرسم والنحت، وأرى نفسي فناناً بالكاميرا، تعلمت كل ما أعرفه عن الفن من مارسيل دوشامب- فنان فرنسي 1968-1887م ارتبط اسمه بالمدرسة الفنية الدادائية والسوريالية- الذي تعلمت من تجربته أن أي شيء، بما في ذلك الصورة، يمكن أن يكون عملا فنيا". في العام 1983م أسس سيرانو محترفه الشخصي، وبدأ العمل بتركيز وشغف على أعماله، واستعاد الأيقونات الدينية التي أحبّها في متحف المتروبوليتان في طفولته، فبدأ باستخدامها لإنتاج أعمال مفاهيمية جديدة مُستخدماً سوائل جسمه في محاولة "لإضفاء الطابع الشخصي على الدين النفسي"، وعَنْوَن لوحاته على اعتبار أن العنوان هو جزء من اللوحة ويسهم في توضيح وتوظيف معناها ودلالاتها. بعد مُشاركته في عدد من المعارض الجماعية، بدأ سيرانو في عرض أعماله في معارض شخصية، فكان أول عرض شخصي له في معرض ليونارد بيرلسون عام 1985م، ثم قدّم معرضه Piss Christ في معرض ستوكس عام 1987م، وكانت الصورة الرئيسية هي لوحة لصليب مغمور في وعاء يحوي بول الفنان نفسه. هذه اللوحة وضعت سيرانو في مُقدمة الاهتمام كشخصية رئيسية تواجه "الحرب الثقافية"[2] في التسعينيات، هذا العمل شجبه السياسيون والجماعات الكنسية والمتدينون. وأثير نقاش حول تمويل الدولة للفن والرقابة عليه، وفي 1989م تم التنديد بسيرانو في مجلس الشيوخ الأمريكي من قبل ألفونسو ديماتو الذي وصف أعمال سيرانو بالمهينة والفاحشة ووصمة عار قبل تمزيق نسخ من كتالوج المعرض، كما تم تحطيم بعض لوحاته في معرض في فرنسا لاحقاً. واصل سيرانو إنتاج أعماله مع تطوير أفكاره، وبتركيز واضح على الموضوعات والصور الصادمة، فأنتج مجموعة صور شخصية "بورتريه" للمُشردين وأعضاء


أندريس سيرانو



جماعة كو كلوكس كلان المُقنّعين- جماعة مسيحية مُتشددة سبق وأن هددته بسبب معرضه وصور المسيح- وسلسلة صور لجثث في المشرحة.

بين عامي -1995 1996م صوّر العديد من الأزواج والأفراد في أوضاع جنسية مُختلفة لتوضيح الطبيعة واسعة النطاق للجنس البشري والميول الجنسية، وبعد هجمات الحادي عشر من سبتمبر في نيويورك بدأ في سلسلة من الصور الشخصية تضمنت مُشردين وكشّافة ونماذج بلاي بوي وبعض المشاهير؛ لتأكيد التنوع الثقافي والديني والاهتمامات الشخصية في مُجتمع نيويورك .

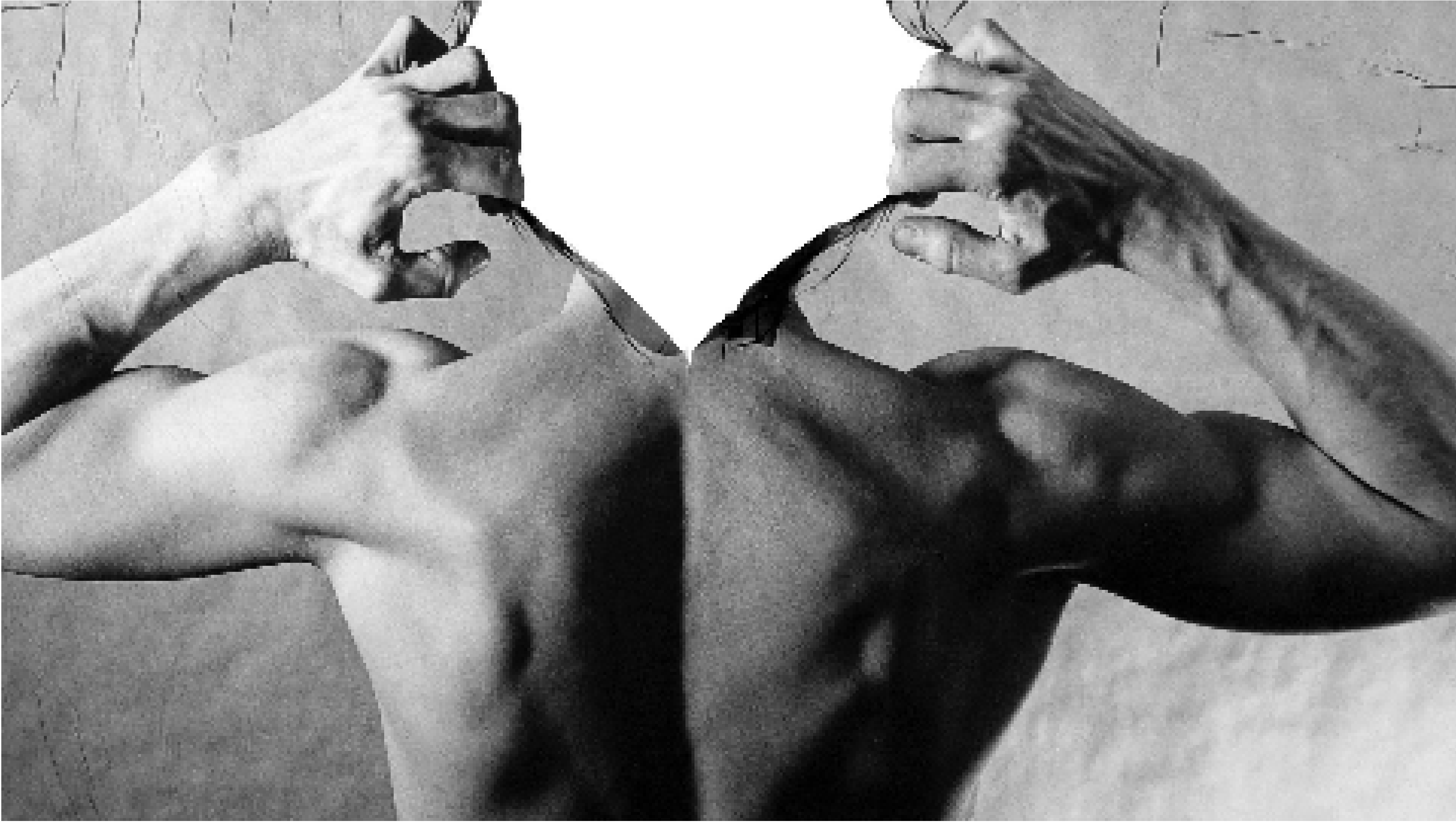
أعمال سيرانو تدفع مُشاهدها إلى إعادة النظر في معنى موضوعاته المُهمة، مثل الموت والخير والشرّ والميول الجنسية والمواطنة، وفيها كلها يقترب من الشخصيات بموضوعية قائلاً: "لن أنام مع الشيطان، لكنني بالتأكيد سألتقط صورة له إذا سمح لي بذلك. الفنان ليس لديه أحكاماً مُطلقة ضد الأشياء والأشخاص".

غالبا ما تمثل صور سيرانو تحدياً لقيم المُجتمع وحساسياته، إنها تجمع بين المُقدّس مثل الأيقونات الدينية مع ما أمكن تسميته بالمُدنّس: الجنس، الأجساد وسوائلها، الفقر، الموت والعنف، كلها محمولة في لوحات تستلهم عصر النهضة والتجربة الفنية الكلاسيكية، ومقصدها النهائي إثارة النقد الإجتماعي والجدل حول أخلاقيات المُجتمع وعنفه ضد المُشردين والنساء ومفاهيم القيم والتعصبات الدينية والعنصرية.

يعتبر سيرانو نفسه مُجرد فنان وليس مصوراً. ويُصرّ أن كاميرته هي أداة التعبير عن نفسه. صوره تتسم بالتركيز الضحل والتباين العالي والألوان الزاهية، وهذا ما يجعله يُقدّم الفكرة في صوره وموضوعاتها وعناوينها بعيداً عن العمليات التقنية البحتة. ويُفضّل التركيز في أعماله على المرجعيات التاريخية للفنون، فأعماله التي استخدم فيها سوائل جسمه تشير إلى كتل الألوان التي ابتدعها الفنان الهولندي بيت موندريان والتعبيرية التجريدية التي برزت بُعيد الحرب العالمية الأولى، كما يُشير استخدامه لسوائل جسده إلى فنانين سابقين فعلوا نفس الشيء مثل بييرو مانزوني الذي عرض تسعين صفيحة مليئة بالبراز عام 1961م وابتكر Artist`s Shit، كما جرّب آندي وارهول التفاعلات الكيميائية للبول والنحاس في معرض لوحات الأكسدة.

في لوحته Heaven and Hell يصوّر سيرانو امرأة ورجل دين على خلفية متماوجة. المرأة عارية ومُقيدة عند الرسغين بحبل، ترمي رأسها إلى الخلف، ويتدفق الدم من صدرها ورقبتها، بينما الرجل بلباس كاردينال كاثوليكي يستدير بعيداً، يشير فيها سيرانو إلى علاقة الكنيسة بالنساء، ويتساءل: "هل الكنيسة على دراية بالمرأة كبشر، أم مُجرد كائن موجود مرفوض؟"، ورغم تساؤله المُباشر إلا أن اللوحة تحتمل تأويلات أخرى، فتصوير المرأة العارية المُقيّدة هو تصوير للعنف،





فيما نوايا أو دوافع الزعيم الديني غير واضحة، قد يكون في المشهد لامبالاة أو شفقة أو لوم، أو كل ذلك.

في لوحته Milk/ Blood يعرض حقلين مُتعارضين من الأحمر الدم، والأبيض الحليب، هي سوائل جسدية استخدمها سيرانو في أعماله إضافة للبول والسائل المنوي طوال عقد الثمانينيات، في وقت كانت أزمة الإيدز تكتسب اهتماماً مُتزايداً في العالم. وغالباً ما سعى سيرانو إلى دفع الفوتوغراف إلى التجريد، المفهوم المُرتبط بالرسم، وهو تحدٍ لتقاليد التصوير الفوتوغرافي ومحاولة لتشبيكها بصرياً بالرسم والفنون الأخرى. يقول عن هذه التجربة: "من خلال تجريد الأعمال كنت أفعل شيئاً مُناهضاً للتصوير الفوتوغرافي، فالتصوير يدور حول المكان والمنظور والمُقدمة والخلفية وما إلى ذلك. وأنا أعارض كل ذلك من خلال تسطيح الصورة وإلغاء خلفياتها ومنظوراتها، كنت أرسم اللوحات بالكاميرا، أخترع لنفسي لغة هي لغة الرسم، لكنني قمت بتكييفها مع التصوير الفوتوغرافي، لهذا أرى نفسي كفنان مفاهيمي بالكاميرا وليس كمصوّر".

في عمله Piss Christ أو بول المسيح، يُصرّ سيرانو على أن هذه اللوحة ليس المقصود منها استفزاز المشاعر، أو تدنيس الصليب، ويوضح: "إنها إشارة إلى الطريقة التي مات بها المسيح، خرج الدم منه كما البول، إن بول المسيح يعطي إشارة لما كان عليه الصَلْب في الحقيقة، إنه عملية صلب لرجلٍ تعرّض للتعذيب والإذلال وتُرِك ليموت على الصليب لساعات، في ذلك الوقت، لم ينزف المسيح حتى الموت فقط، لقد خرجت من جسمه كل السوائل على الأرجح، وإذا أزعج هذا العمل الناس؛ فهذا لأنه جعل الرمز أقرب إلى معناه الحقيقي". ورغم ما أثارته هذه اللوحة من نقد ونقاش ومعارك ثقافية إلا إن النقاد اعتبروها بيانا مرئيا ونموذجيا لاستخدام الصدمة في الفن المُعاصر.

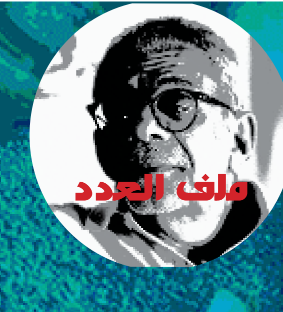
الهوامش:

1 - مصطلح الباروك مُشتق من المعنى البرتغالي "باروكو"، "لؤلؤة أو حجر غير مُنتظم"، نشأ في روما، وازدهر خلال الفترة ما بين 1720-1590م، و احتضن الرسم والنحت والعمارة. بعد مثالية عصر النهضة (1530-1400م)، عكس الفن الباروكي قبل كل شيء التوترات الدينية للعصر، لا سيما رغبة الكنيسة الكاثوليكية في روما لإعادة تأكيد نفسها في أعقاب الإصلاح البروتستانتي. وبالتالي فهو مُرادف تقريبًا لفن الإصلاح الكاثوليكي المُضاد في تلك الفترة.

2 - الحرب الثقافية: مُصطلح يشير إلى المعارك التي تثار ضد كل من يحاول التعرض لقيم المُجتمع وثقافته ومُرتكزاته الدينية، وعادة ما تخوضه الطبقة السياسية المُسيطرة ضد الفئات المُنافسة لإضعافها وتفتيت شعبيتها، تعرض لها بشكل أساسي الفنانون والمفكرون.




ملف العدد:
سينما
يسري نصر الله



سينما

يسري نصر الله: أعماله منورة ببصمته



جورج صبحي

مصر

هو مُخرج بدرجة مُبدع مُختلف، لم يدرس السينما مُنذ البداية، بل درس الاقتصاد ثم السينما، وبعدها عمل كناقد سينمائي أَصقل حساسيته الشديدة نحو محتوى ما يقدمه من فكر وصورة معاً، لم تكن المحطة الأولى مع "يوسف شاهين" كما يعتقد البعض، فهو لم يخرج كمُخرجين آخرين من عباءة المُخرج العالمي مُنذ البداية، بل جاءت أول محطة في مشواره الفني خارج مصر فى لبنان بعمله كناقد، ثم مُساعد مُخرج حتى عاد إلى القاهرة لتبدأ محطة شديدة الأهمية في رحلته وهو عمله مع مُخرجنا العالمي "يوسف شاهين" في بداية عقد الثمانينيات كمُساعد مُخرج أيضاً في فيلم "حدوتة مصرية" عام 1982م، ليصبح يسري نصر الله، ورغم أن كثير من النقاد يعتبرونه من أنجب تلاميذ يوسف شاهين، إلا أنه يحمل هَم وفكر مُختلف، وإن اجتمع في القليل من القضايا مع العالمي "شاهين" الذي تعلم عنده "نصر الله" السينما كصناعة بشكل كامل، ولكنه كان دائماً يختلف في الرؤية عن "شاهين" الذي كان يَنفر من أغلب أفلام "نصر الله" التي شاهدها في حياته.

يبدأ يسري نصر الله في الإعلان عن نفسه وشخصيته المُختلفة أثناء العمل مع يوسف شاهين من فيلم إلى آخر؛ فجاءت المحطة التالية كمُساعد أيضاً في فيلم "الوداع يا بونابرت" عام 1985م، ثم شهد العام 1988م أول أعماله كمُخرج في أولى تجاربه السينمائية المختومة باسمه، وإن صح التعبير التابعة لمدرسته المُختلفة والمُتميزة والمُغايرة لأستاذه وأستاذ أجيال عديدة يوسف شاهين، وهى محطة فيلم "سرقات صيفية" من تأليفه أيضاً، وربما هو ما قد أخذه من مدرسة "شاهين" بأن المُخرج هو رب العمل كله، وهو غالباً كاتب السيناريو، أو على الأقل من أعاد كتابة سيناريو لفكرة أو قصة غيره، ليس هذا فقط، بل كانت نصيحة "شاهين" دائماً لتلاميذه حينما يَقدمون على تجربة الإخراج للمرة الأولى هي أن يقوموا بتقديم أكثر قضية أو



فكرة تشغل بَالهم ويحملوا هَمها، وفي هذا كان يسري نصر الله مُخلصاً تماماً لنصيحة أستاذه، وقدم في هذا الفيلم قصة حقيقية مأخوذة من حياته هو شخصياً، يتناول فيها طبيعة العلاقة بين طبقة الإقطاع وقرارات ثورة يوليو، فيسرى نصر الله من مواليد 1952م، هذا الجيل الذي تفتح وَعيه على أحلام وآمال وهموم ثورة يوليو، يختلف تمام الاختلاف عن جيل "شاهين" الذي ولد في عشرينيات القرن الماضي في المدينة الكوزموبوليتانية الإسكندرية، فجيل نصر الله هو ذاك الجيل الذي حَمل التناقض الأعظم، والشرخ الأكبر ما بين طموحات ثورة يوليو وواقع نكسة يونيو المرير ثم انفتاح ما بعد الحرب والنصر، وصولاً إلى الثلاثين عاماً تحت حُكم "مبارك"، كل هذا مع ما تبقى في ذاكرته من ذكريات طفولة مُمتزجة ببقايا الإقطاع في مصر، كل هذه أسباب جعلت من التجربة الأولى في الإخراج ليسرى نصر الله لا تنال إعجاب "شاهين" كثيراً، وحتى بعدما عُرض الفيلم في مهرجان "كان" السينمائي؛ ومن ثم انطلق إلى بقية المهرجانات الدولية وطاف دول العالم من خلالها، وحصل على الكثير من الجوائز ورغم أن الفيلم به "مسحة شاهينية" على مستوى التكنيك الإخراجي.

ثم جاءت المحطة التالية وعودة إلى سينما الأستاذ بمُشاركة في السيناريو وكمُخرج مُنفذ في فيلم "إسكندرية كمان وكمان" من إنتاج عام 1990م، حيث ترك "يوسف شاهين" الكاميرا ليسرى نصر الله كثيراً في هذا الفيلم ليقوم "شاهين" بأداء دوره كمُمثل أمام كاميرته في مشاهد لم تعجب "شاهين" المُخرج أثناء تصويرها، وكان يوبخ عليها نصر الله، وكما قال الأخير في أحد أحاديثه: إنه كان يكيل له الشتائم للدرجة التي جعلته يفكر في ترك العمل في المجال السينمائي كله، ثم عاد الأستاذ ليُعجب بها ويندهش من وجهة نظره الأولى بعد الانتهاء من مُونتاج الفيلم على يد المُونتيرة رشيدة عبد السلام، ولتصبح عودة الأستاذ عن رأيه بمثابة شهادة جديدة وكبيرة للتلميذ، وتصبح كإشارة البدء في الانطلاق بمُفرده، حاملاً معه خبرة الأستاذ وشهادته ونصائحه لينطلق



في سِرب إبداعه قائداً مُنفرداً بعد ذلك، لكنه دائماً ما يطلب رأي الأستاذ في أعماله بعد مُشاهدتها.

ثم تأتى المحطة التالية بعد الانطلاق بعيداً عن سينما الأستاذ عام 1993م بفيلم "مرسيدس"، هذا الفيلم المُهم الذي يعتبر إلى حد كبير هو البداية القوية التي يمكن أن نُسميها باسم سينما يسري نصر الله، فيلم حمل معه كل تناقضات المُجتمع في تلك الفترة، ونستشرف من خلاله أيضاً تناقضات وكوارث ما بعد ذلك، فيلم يخرج فيه بطله من مُستشفى الأمراض العقلية ليواجه عالما مليئا بالأمراض العقلية، ولكن على مستوى أعمق وأصعب وأكبر، وليجد نفسه بريئا في عالم كله مُذنبين، وعاقل في عالم كله مُضطربي العقل، ليصل في النهاية لحِكمة هي من أغنية مُوسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب- ما أقصر العمر حتى نضيعه في النضال- ليهرب بنفسه وبمن يشبهه في أحداث الفيلم، وهما أخيه ومحبوبته في المرسيدس المُعادل الدرامى لسفينة نوح، فيلم يمكن أن نسميه "بالفيلم القَيم" كالتُحف شديدة الجمال التي لا تُقدر بثمن، والمظلوم كعادة الأفلام التي من نوعيته، ظُلم في العرض السينمائي وقتئذ بسبب نزوله فيما يسمى بالوقت الميت بعيداً عن كل مواسم السينما وقتها لأنه من وجهة نظر الموزعين لا ينتمي لسينما السوق حينئذ والتي كانت تنحصر في "الزعيم"، و"نجمة الجماهير"، وظُلم أيضاً، وما زال، في العرض على الفضائيات، ولكنه يشترك مع سينما الأستاذ في ذلك أيضاً؛ فقلما نجح تجارياً عمل للعالمي يوسف شاهين، ولكنه اختار الخلود على النجاح الوقتي، واختار الفن الحقيقي على المُزيف، وفي هذا يشترك التلميذ، أو مُخرجنا يسري نصر الله.

ثم تأتي عدة محطات مُتتالية ومُتفرقة في مشوار مُخرجنا الكبير، وفي خلال عقد التسعينيات المُضطرب والمليء بالتناقضات مثل أفلامه، وتأتي معها فترات طويلة من الانقطاع عن العمل السينمائي، أو بمعنى أصح عن تقديم أعمال سينمائية، ليقدم في هذا الوقت الفيلم الوثائقي "صبيان وبنات" قصة وإخراج له عام 1995م عن بعض القضايا الشائكة التي بدأ الحديث عنها في هذا الوقت وما زال أغلبها إلى الآن على مستوى حرية الفرد داخل المُجتمع المصري.

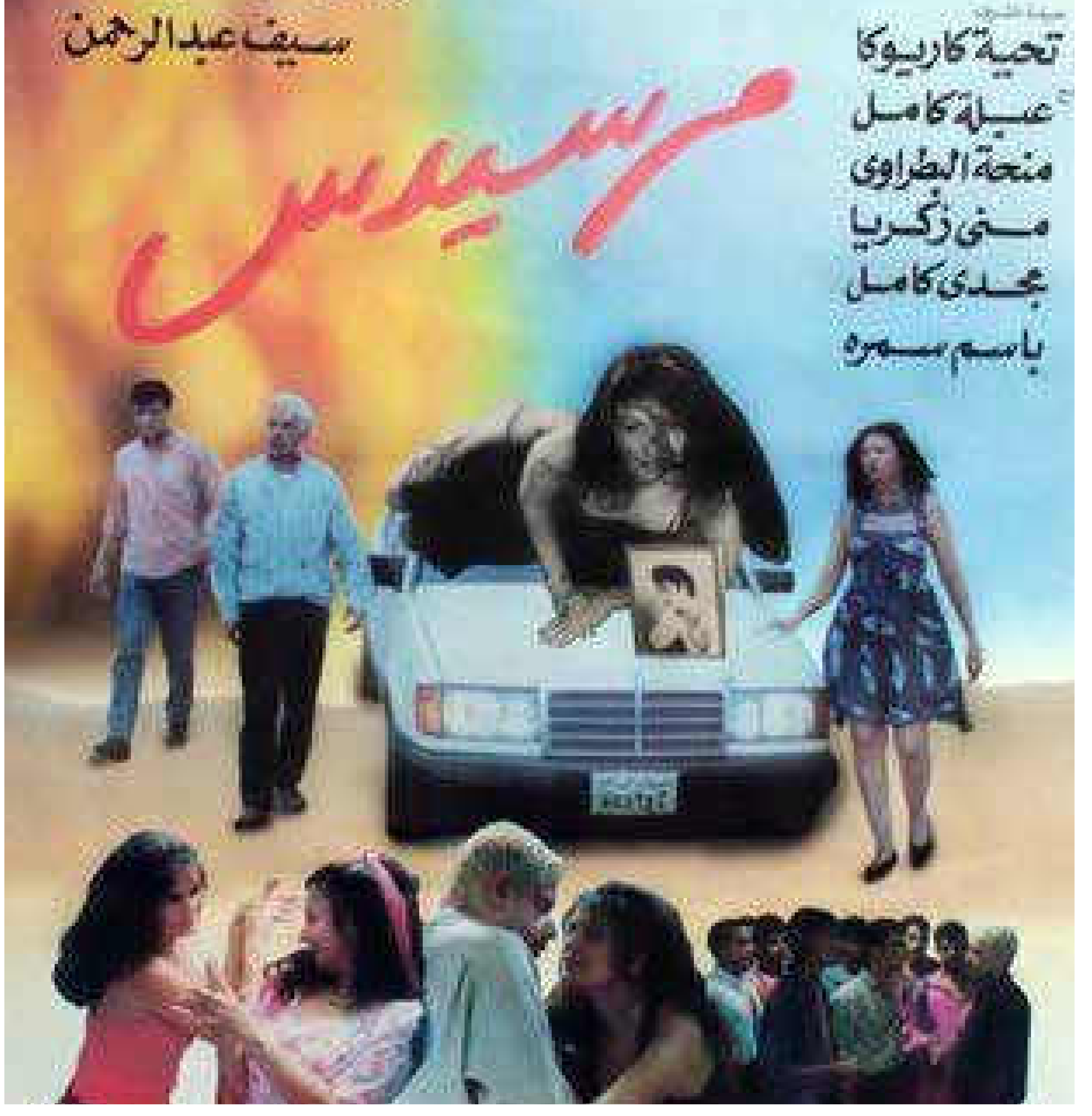
ثم يأتى فيلمه الروائي الطويل والثالث في مشواره الفني عام 1999م، "المدينة" ومن خلاله يختلط عالم القصص الواقعية المُعاشة مع عالم الدراما، فحياتنا مليئة بالدراما لكنها عندما تُعالج سينمائياً دائماً ما تحتاج لمُخرج بدرجة حساسية وعمق يسري نصر الله لعرضها على الشاشة، وكالعادة حظي الفيلم بمُشاهدة عالمية أكثر مما حظي من مُشاهدته محلياً.

تأتي محطة الفيلم العالمي الذي يجمع ما بين الواقعية والملحمية، فيلم "باب الشمس" في جزئيه "الرحيل، والعودة" عام 2004م، هذا الفيلم الذي يجسد مأساة الشعب الفلسطيني الذي أُجبر على الخروج من دياره بالتآمر الصهيوني البريطاني، الفيلم الذي اختارته مجلة "تايم" الأمريكية ضِمن أفضل عَشرة أفلام على مستوى العالم لنفس العام، هنا بدأ مُخرجنا الكبير فى الانتقال لمرحلة جديدة شديدة النضج والتمكن في مشواره السينمائي، يمكن أن نعتبر هذا الفيلم هو بدايتها، فأسلوب يسري نصر الله لم يكن يوماً أسلوباً جامداً واحداً، بل كان يتطور ويختلف دائماً بمرور الوقت، ويمكن أن نعتبر هذا من أهم سمات مُخرجنا الكبير؛ لأنه كان دائماً ما يطور من أدواته من فيلم لآخر، ومن عام لآخر، ومن

عقد لآخر.
ثم جاءت محطة فيلمه شديد التميز والاختلاف عام 2008م "جنينة الأسماك" الذي جمع فيه ما بين الأنواع الثلاثة للأفلام، الروائى والتسجيلى والتجريبى، ما بين القصة والسيناريو والحوار داخلهما، وحوار الأبطال مع أنفسهم موجهاً للكاميرا مُباشرة، فيلم شديد الحساسية والعمق عن مشاعر الخوف على كل تنويعاته، الخوف من المُستقبل، والخوف من المرض، والخوف من الناس، والخوف من المُجتمع، والخوف من الظروف السياسية والاقتصادية، عالم مَليء بالخوف لم يصنعه يسري نصر الله على الشاشة من فراغ، بل ترجم سينمائياً الحال الذي عليه الإنسان عامة، والمواطن المصري خاصة فى ذلك الوقت الذي كان البركان فيه يتأجج داخل جوف المُجتمع المصري قبل أن ينفجر في يناير 2011م، كل هذا بأسلوب شديد الرُقي والبساطة بلُغة سينمائية شديدة العذوبة، شَبه المواطنين والناس عموماً بالأسماك داخل الأحواض الزجاجية في حديقة الأسماك الكبيرة التي ترمز إلى الدنيا في فيلم بلغ فيه يسري نصر الله أعلى قِمم التميز الإخراجي والسَرد السينمائي، لكنه كما قلنا، وكالعادة، لم يصمد كثيراً في دور العرض وقتها، كما لا يعرض كثيراً على الفضائيات وكأنها سمة أخرى من سمات أفلام مُخرجنا الذى قرر بعده خوض تجربة مُغايرة تماماً في فيلم لم يكتب له القصة أو السيناريو أو الحوار، بل كتبهم وحيد حامد في العام التالي مُباشرة، وهو فيلم "احكى يا شهر زاد".
قبل أن يتم التحضير لفيلم "احكى يا شهر زاد"، وبمُجرد تداول أخبار عن لقاء السحاب ما بين قُطبين سينمائيين يقفان على طرفي النقيض الفني في الأسلوب والمدارس الفنية، وهما الكاتب وحيد حامد، ومُخرجنا يسري نصر الله؛ بدأت الأقلام والكتابات تتوقع الفشل الذريع للتجربة، وتوقع عدم انسجامهما من البداية، ففكر وحيد حامد لا يمكن له أن يُعبر عنه يسري نصر الله، وأسلوب يسري لا يمكن أن يقبله ويتوافق معه وحيد حامد، مما شَحذ الطاقة الإبداعية عند مُخرجنا الكبير


سرقات صيفية

للدرجة القصوى التي جعلته يراهن على أنه يقبل بهذا التحدي ويدخله، بل ينجح فيه مُخالفاً لكل التوقعات والتكهنات، ويصنع لنا تحفة سينمائية جديدة بعدما استوعب النَص المكتوب لوحيد حامد جيداً، وأضاف له رؤيته وعالمه الخاص، ليتمخض الجَبل ويلد مارداً وعملاقاً، وليس فأراً، هو فيلم "احكى يا شهر زاد"، فرغم الدعاية المُكثفة للفيلم قبل عرضه والتي جاءت في تأثيرها سلبية وليست إيجابية، وكانت تُعتبر ضد الفيلم وليس معه، حيث رَكزت الدعاية على المشاهد الجريئة لبَطلته التي طالما تَشدقت بمُصطلح السينما النظيفة مُنذ بدايتها، إذا بها تضرب بكل هذا عرض الحائط وتدخل تحت عَباءة مُخرجنا الكبير والمُؤلف المُخضرم وتقدم لنا صورة المرأة وهمومها ومُعاناتها بشكل واقعى، بعدما استفاضت فى تقديم صورة الفتاة بشكل مُغاير للواقع، ونخرج من ذلك بدُرة سينمائية فريدة يمكن أن تكون أصدق ما تم تقديمه عن مُعاناة المرأة المصرية في المُجتمع في هذا الوقت على عدة مستويات، وبنماذج من مُختلف الطبقات الاجتماعية، مَعزوفة شديدة المهارة واللغة السينمائية والعمق والأسى أيضاً صَاغها في صورتها السينمائية البَليغة مُخرجنا يسري نصر الله، ورغم الهجوم الضَارى على الفيلم مما أثر على نجاحه التجاري، إلا أننا رَبحنا فيلماً مُهما في تاريخنا السينمائي عن قضايا وهموم المرأة المصرية، وعلامة مُغايرة تماماً في مشوار بطلته، ولقاء للسحاب بين قُطبيه من الكاتب والمُخرج، ومحطة مُهمة جداً في مشوار مُخرجه، كما رَبحنا نجماً جديداً في هذا الوقت كان يُبشر بمولد بطل ومُمثل سينمائي كبير هو محمد رمضان، إلا أننا سُرعان ما خسرنا رِبح هذا المُمثل بسبب سوء اختياراته لاحقاً، وبسبب تصريحاته المُستفزة والغريبة والمُتعالية رغم البداية القوية والمُبشرة له.
ثم قامت ثورة 25 يناير 2011م، وتبدل حال السينما تماماً ودخلت مُنحنيات غريبة بأفلام عجيبة لن تُذكر في تاريخنا السينمائي، بل ربما هو العَقد الأسوأ في تاريخ السينما المصرية من حيث جودة الأفلام الفنية التي لن يَعلق منها في التاريخ أو الذاكرة إلا عددا قليلا جداً يمكن أن يُحصى على أصابع الأيدي، منها الأفلام التي قدمها يسري نصر الله قبل أن يتحول مُؤخراً إلى المُسلسلات التلفزيونية، وهي بداية من الفيلم القصير من مجموعة أفلام



بعنوان "18 يوم" عن الثورة، ثم الفيلم الروائى الطويل "بعد الموقعة" والذي كان مثل الحجر الذي أُلقى في مياه راكدة، فبعد أن هَجرت السينما المصرية مهرجان "كان" برحيل يوسف شاهين لم يصل من بعده فيلم مصري إلى المهرجان العالمي سوى فيلم تلميذه النجيب بهذا الفيلم، وإن تباينت الآراء حول قيمة الفيلم الفنية، ومدى استحقاقه للذهاب إلى "كان" من عدمه، وهل كان هذا احتفاء بالثورة المصرية عالمياً أم كان احتفاء بالفيلم، إلا أن كل هذا لم يؤثر على أهمية الفيلم الذي ناقش "موقعة الجمل" الحزينة بشكل إنساني، وتحليل درامى بعيداً عن التحاليل السياسية للحدث، والتي جاءت مُتضاربة في مُعظمها، إلا أن يسري فَضل أن يبتعد عن كل هذا بدراسة الإنسان الذي غُرر به في هذه الموقعة أياً كان من غَرر به.

ثم مَرت سنوات عُجاف على السينما وصولاً إلى عام 2016م بعدما بدأت تتعافى من كَبوتها التي حدثت بعد الثورة، ومع مُنتج أفلام تجاري بحت، بل مُسف ومُبتذل في أغلب أعماله يقدم مُخرجنا الكبير فيلمه الأخير في السينما حتى الآن وهو "الماء والخضرة والوجه الحسن" مع رهان آخر

يشبه رهان فيلم "احكى يا شهر زاد" الذي ذكرناه، تأتي التوقعات والتكهنات بفشل التجربة مُسبقاً، إلا أن إصرار وإبداع مُخرج فنان بحجم "يسري" يَأبى هذا الفشل، بل يراهن على النجاح ولو على الأقل على المستوى الفني للفيلم، ويكسب الرهان مُخرجنا الكبير ويقدم لنا فيلما اجتماعيا شَجيا يدور في يوم واحد عن الاستعداد لحفل زفاف كان يريده "آل السبكى" أن يتحول لفرح شعبي عشوائي سينمائي كما اعتاد، وكما يحلو له في أفلامه، إلا أن مُخرجنا لا يمكن له أن يقدم إلا كل ما هو فني وإبداعي؛ فقدم لنا فيلما جيدا في ظروف سينمائية وسياسية صعبة، نأمل مع كل جمهور السينما المُخلص لها أن لا يكون الأخير في مشوار مُخرجنا ويعود سريعاً إلى معشوقته ومعشوقتنا الأولى السينما، إلا أن هذا لا يمنعه بأن يأخذ قسطا من التَنزه والتَجريب في الوسيط الآخر، التليفزيون، ذلك الوسيط الذي تحسس فيه مُخرجنا خطواته الأولى بحدوتة من حلقة واحدة في مُسلسل مكون من مجموعة قصص أخرى، هو مُسلسل "نمرة اتنين" وحدوتة "متقولش لحد" في العام الماضي 2021م، إلا أنه سُرعان ما تمخض الجبل مُجدداً وولد مارداً وعملاقاً جديداً هو مُسلسل "منورة بأهلها" هذا العام 2022م. حقق مُخرجنا في هذا المُسلسل، من تأليف الكاتب "محمد أمين راضي"، إنجازاً فنياً غير مسبوق في مُسلسلات التليفزيون والفضائيات والمنصات الرقمية مُجتمعة، فمن موضوع جديد تماماً على الشاشة الصغيرة التي لم تعد صغيرة الآن، إلى حدوتة جريئة لدرجة الصدمة، وصادمة إلى درجة العنف، وقاسية إلى درجة الميلودراما، وبوليسية شديدة الإثارة، وعميقة مُنتهى العمق، وجذابة آثره آخاذة تجمع ما بين الواقعية السحرية والدراما والفانتازيا لشخوص غريبة تدور في أجواء أغرب ذات أطوار شاذة وأبعاد مُخيفة، في مُنتهى القسوة بل الوحشية، ولكنها لا يمكن أن تكون أشد قسوة ووحشية من الحياة ذاتها، تلك الحياة التي صنعت هذه القسوة وتلك الوحشية، كل هذا في مُسلسل يجتذبك من أول كلمة في أول مشهد منه، وحتى نهاية الحلقة العاشرة والأخيرة من دون أن تفقد ولو جزءا بسيطا من إثارتك وانجذابك له، بل على العكس، كل هذا يزداد مع تصاعد مُخيف للأحداث، وضع فيه مُخرجنا الكبير خلاصة تجربته وثِقله السينمائي والفني والإخراجي كله به، بشكل يجعلك شديد الإعجاب، وشديد الغيظ من كثرة الإثارة والتشويق المُتصاعد والذي تريد بفارغ الصبر معرفة ما ستسفر عنه أحداث الجزء الثاني منه كما كُتب في تتر النهاية وحدوتة "ستوديو مصر".

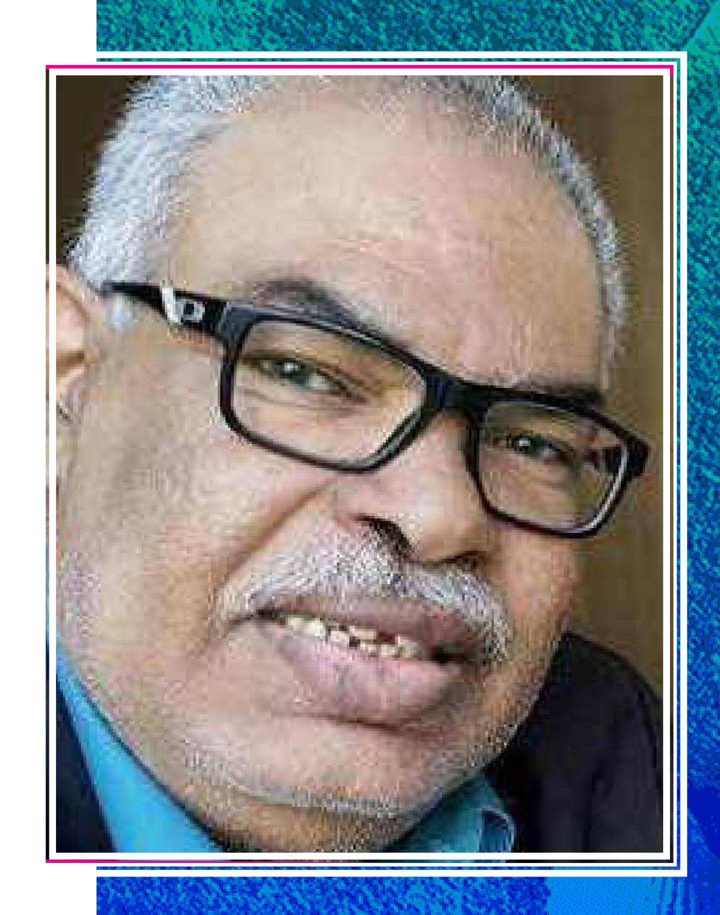


مشوار طويل ثَرى مُتصاعد في النضج والإبداع، غير راكد شديد العمق والحساسية، مُخرج فنان شديد الوعي، نقل الواقع بعين مُبدع مُختلف قادر على التعبير بالصورة عن أدق تفاصيل الحياة الإنسانية، تتلمذ على يد العملاق ليصبح عملاقاً جديداً مُغايرا ومُختلفا، يُمتعنا ويَثرى حياتنا بأعمال مُضيئة منورة ببصمة صاحبها.



سينما

سرقات صيفية: مُغامرة فنية تحتفي بالذاتية



حسن حداد

البحرين

"سرقات صيفية 1987م هو الفيلم الذي بشر بميلاد مُخرج جديد آنذاك، مُخرج فنان يحمل رؤية سينمائية فكرية واجتماعية واعية، وهو الفنان يسري نصر الله. وقد كان أول عرض لهذا الفيلم في افتتاح تظاهرة نصف شهر المُخرجين في مهرجان كان الدولي 1988م. ومن ثم انطلق إلى بقية المهرجانات الدولية، وطاف دول العالم من خلالها، وحصل على الكثير من الجوائز.

لكن رغم الترحيب الدولي، الذي اعتبره البعض بأنه جواز مروره إلى الداخل، إلا أن "سرقات صيفية" فيلم مصري بكل المقاييس. فالفيلم اعتبر، حينها، تجربة فنية مُهمة، خاضها المُخرج/ المُؤلف مع طاقمه الفني الشاب. هذا إضافة إلى اختياره لموضوع اجتماعي حيوي، وطرحه ومُناقشته من خلال أسلوب فني جديد وجريء. فهو هنا يناقش العلاقة الحساسة بين طبقة الإقطاع وبين قرارات ثورة يوليو الاشتراكية. كما يتابع عملية تحلل هذه الطبقة وتفككها، وما صاحبته من أمراض اجتماعية وعلاقات إنسانية مُحبطة.

في فيلم "سرقات صيفية"، نحن أمام فترة تاريخية تُعد من بين أهم فترات التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في التاريخ المصري إبان قرارات ثورة يوليو المُتعلقة بقوانين الإصلاح الزراعي في مطلع الستينيات.

يأخذنا يسري نصر الله معه للتعرف على أجزاء من سيرته الذاتية، ويضعنا أمام عائلة أرستقراطية تمثل شريحة أو نموذج للطبقة البرجوازية الكبيرة "الإقطاعية" المُستقلة. هذه الطبقة/ العائلة التي ظهرت من العدم، ظهرت من خدعة ماكرة، وذلك عندما جاء الجد الكبير الى مساحة من الأرض الجرداء وأقنع الفلاحين بأنها تحتوي على كنز. وعلى أساس هذه الخدعة/ الكذبة تكونت قرية كايد ونشأت معها ملكية العائلة للأرض. وهكذا تبدأ جذور العائلة، تبدأ بجد مُغامر لا يستطيع حتى الاستمرار في كذبته هذه نتيجة إحساسه بالذنب. لذلك تكون الخمر هي الملاذ



المُسكن والقاتل في نفس الوقت، فيموت تاركاً ورائه زوجته وأبنائه- ريما، منى، أمينة، عزيز- تاركاً أيضاً ذلك الحمل الكبير على أعتاق الجيل الثاني لكي يواجه تناقض المنشأ وعقدة الأصل.

تتزوج البنات من برجوازيين بحثاً عن التوازن الطبقي واستكمالاً لمقومات الملكية، ويتزوج الابن من لبنانية بحثاً عن وطن آخر. إنهم لا يثقون في ملكية الأرض؛ لهذا يدعمونها بأشياء أخرى. ثم يأتي الجيل الثالث- ياسر، وداليا- في ظل تاريخ جديد للملكية. فنجده يبحث عن انتماء جديد، فلا يجد أمامه سوى الفلاحين المطحونين. ففي محاولة من ياسر وداليا للبحث عن الصداقة والحب نراهما يسعيان لتكوين علاقات مع الفلاحين. إلا أنهما يصطدمان بقوانين العائلة، حيث الملكية هي المحتوى الذي تتشكل حوله صراعاتهم الجديدة.

بعد وفاة الجد، تبقى زوجته لترى الاضطراب الذي يحدث من بعده، فهي الآن أشبه بالعاجزة، صامتة طوال الوقت، ربما تعبيراً عن الرغبة في الانفصال عن الواقع الجديد. أحياناً تترك مخيلتها لتغوص في بحيرة ذكرياتها وتتشبث بما كان من لحظات جميلة، وتكون في نفس الوقت شاهدة على اضطرابات بناتها وصراعاتهن النفسية.

فالبنت الكبرى "أمينة" تبدأ أيضاً في فقد سمعها، وتنتابها حالات وهواجس الفلاحين اللصوص. والابنتان-ريما، ومنى-تنفصلان عن زوجيهما. الأولى نتيجة الخلاف معه على بيع الأرض واستثمار ذلك في تأمين مُستقبل الأولاد. أما منى فتترك زوجها لكي تتزوج من رجل الدولة الذي سيساعدها في حماية الأرض، حيث أنها تشكو من اضطراب في علاقتها الزوجية. رغم أنها تتحلى بشخصية قوية مُسيطرة، فهي نموذج الأرستقراطية العنيدة التي لا تريد التنازل عن أرضها، وتريد طرد الفلاحين منها وتحويلها الى حدائق للفاكهة. وهي بالتالي تمتلك نفوذاً وسيطرة كبيرة على كافة أفراد العائلة، وخاصة أختها ريما.

أما ياسر وداليا فقد قاما بمحاولة للتحرر من أسر القيد الطبقي وتكوين علاقات مع أفراد من خارج الطبقة، وذلك من خلال ياسر بليل، و داليا بعبد الله، إلا أن قوانين المُجتمع والعائلة الأرستقراطية وأنظمتها تقف عائقاً لتحقيق ذلك. ياسر يحب صديقه ليل حباً ملكياً محدوداً ومحصوراً داخل نفس الأطر والمقاييس الأيديولوجية لطبقته، كما يتضح ذلك في أنانيته وتخليه عن صديقه بعد إلقاء القبض عليه نتيجة قيامهما بالسرقات الصيفية. وليل يحب ذلك الحُب الذي يمكن لعبد أن يحبه. حب الأسياد وأبناؤهم والرغبة الورعة في وصالهم.

كذلك داليا التي تحب عبد الله ابن الفلاحة حباً خطابياً عاجزاً، فهي تماثل والدتها في عواطفها وترغب في ابن فلاحين مُتعلم يساعدها في تخطي أزماتها. وعبد الله، ذلك الضابط الذي التحق بالكلية الحربية بمُساعدة العائلة الأرستقراطية، يظل أيضاً عاجزاً أمام داليا ولا يتملكها كموضوع للحب والشهوة.

يضعنا يسري نصر الله في فيلمه الأول "سرقات صيفية" أمام مأساة هذه العائلة



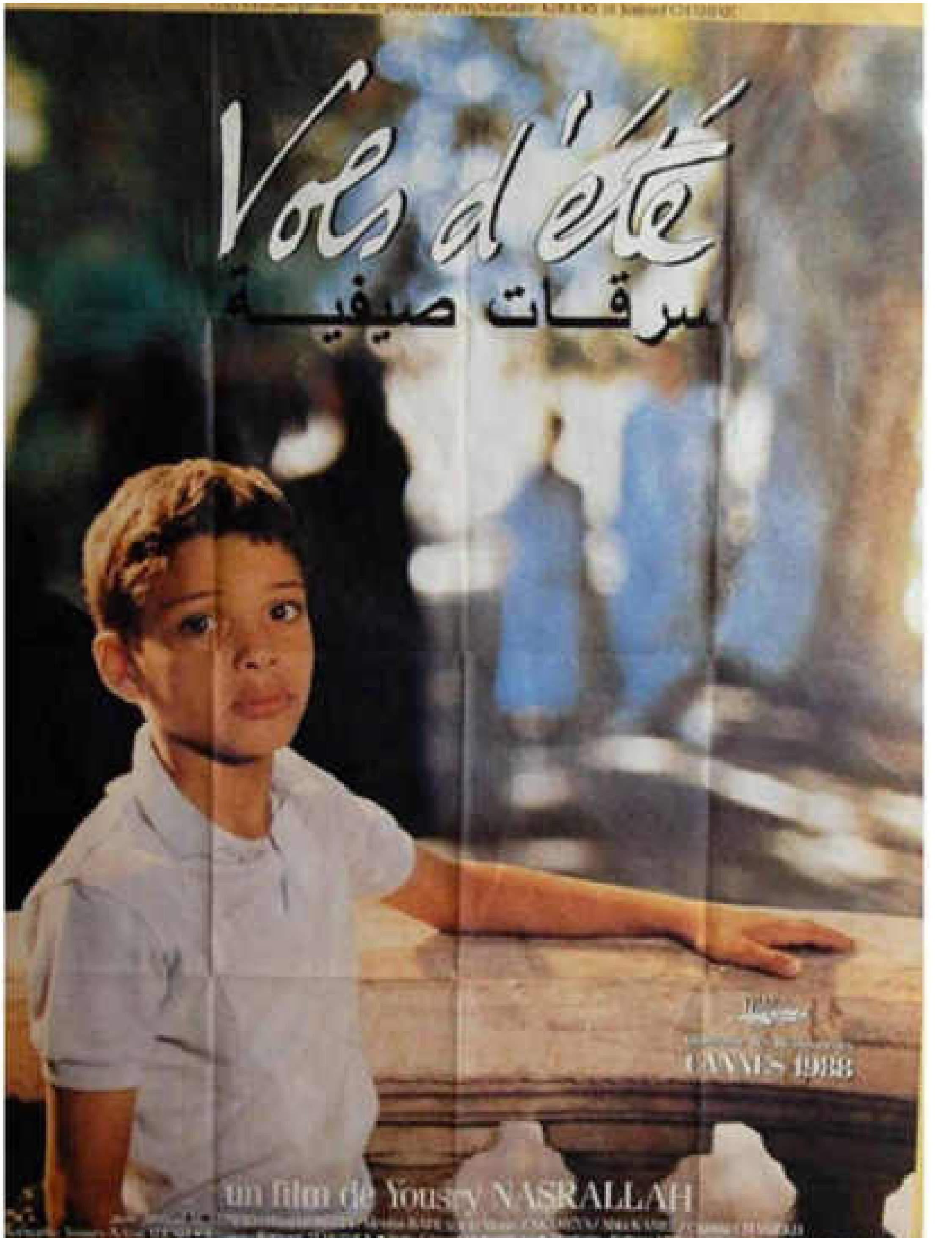
الإقطاعية، التي تعيش تناقضات كثيرة وخطرة على مستوى العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، وبالتالي تؤدي إلى تفككها وتحللها نتيجة تلك الهزات العاطفية والأمراض النفسية المُتأصلة. فالجيل الأول لم يتوصل إلى المُصالحة النفسية مع الذات، ليصاب بالقلق والاضطراب. والجيل الثاني يصاب بالعجز وعدم التواصل مع الآخر. أما الجيل الثالث فقد وصل إلى حد الكراهية للذات والرغبة في الضياع.

فالصراع يدور بين شخصيات الفيلم/ العائلة ضمن ثلاثة محاور: الملكية، والعائلة، والدولة. تتجسد الملكية في شخصية الجد، كونه مُؤسس هذه الملكية وشرف الأبناء الدفاع عن هذه الملكية. والعائلة: تبدأ نتيجة لهذه الملكية وتستمر كوعاء لها. فالعائلة في هذه الحالة ليست عبارة عن علاقات اجتماعية مُترابطة، وإنما هي علاقات تحتويها اضطرابات كثيرة مع كل تغيير يطرأ على الأرض/ الملكية. حيث يداخلنا الشك في وجود علاقات طبيعية كالتضامن والمحبة والأخوة بين أفراد هذه العائلة، وإن وجدت فهي وسائل فقط للحفاظ على ملكية الأرض واستمرارها. ثم المحور الثالث وهو الدولة: التي هي استمرار للتاريخ الاجتماعي للعائلة، فالحكومة هنا هي الهرم الذي يجاور الملكية ويكون حارساً عليها. وعندما لن يكون كذلك فإن الملكية تكون في خطر.

لقد نجح المُخرج يسري نصر الله في الغوص في أعماق شخصياته المُتمثلة في أفراد العائلة، وتعرية طبيعتها ودوافعها وإدانتها بشكل قاس وجريء، ولكنه في نفس الوقت كان حريصاً على أن يمسح على آلامها وجروحها بحب وحنان. إننا نشعر بمأساة هذه العائلة ونتفاعل معها، فهي تشحننا ضدها على المستوى الاجتماعي والسياسي، كما تثير تعاطفنا على مستوى أزماتها العاطفية والنفسية. والفيلم ينطلق من مجموعة حية من الأفكار والمشاعر، ويداعب عواطف راقية للمُتفرج الحساس الذي لا يبحث عن الميلودراما المُخدرة. وهو أيضاً فيلم لا يعتمد في سرده على الأسلوب التقليدي للدراما، وإنما على توظيف إمكانيات السينما في خلق حالات وعلاقات، لذلك فمن الصعب البحث عن حدوتة أو أحداث مُتتابعة، هذا إضافة الى أن المُخرج قد نجح الى حد كبير في السيطرة على جميع أدواته الفنية والتقنية- أداء، تصوير، مُونتاج، مُوسيقى، ديكور- واستطاع توظيفها لخدمة مضمونه الدرامي، فالمُلاحظ بأن أغلب المشاهد التي تدور داخل البيت الكبير بأسواره وأثاثه وألوان شبابيكه، تميزت بإضاءة مُحايدة بين الحزن والفرح. إضاءة خافتة وألوان مُطفأة، وليس هذا إلا تعبيراً موحياً وتجسيداً لكافة العلاقات الإنسانية المُتناقضة والعواطف المُحبطة. هذا بخلاف الجزء الثاني من الفيلم حيث الإضاءة الساطعة، بعد تفكك العائلة وانهيار البيت الكبير، أضيئت المشاهد هنا لكي نرى هذا التفكك والانهيار، كما عبر ياسر في حديثه عن مشهد مُماثل في بيروت.

إن يسرى نصر الله في فيلمه هذا يقوم

بعرض هذه المرحلة التاريخية المُهمة من خلال الحياة اليومية لهذه العائلة، بكل تفاصيلها وخصوصياتها، وتجسيدها بشكل واقعي صادق من خلال ذلك الإيقاع المُميت لتتابع المشاهد وحركة الكاميرا، أو المُونتاج الحاد في القطع. إنه يتذكر جوانب من سيرته الذاتية، لذلك أتصف الفيلم بدفء المُعايشة الشخصية للحدث.
أخيراً، ينبغي الإشارة الى أن فيلم "سرقات صيفية" عمل ليس له علاقة تماماً بالإنتاج السينمائي المصري المُهيمن. عمل مُتحرر من كافة قيود الإنتاج التقليدي. عمل لا يعتمد على نظام النجوم. كل هذا قد جعله فيلماً مُتميزاً، وجعل مُخرجه في حالة فريدة من الحرية الفنية والشخصية، لتقديم فيلم انطلق أساساً من قناعاته هو كفنان وإنسان، وكانت النتيجة مُذهلة. فقد تخطى بنجاح هذه المُغامرة الفنية الخطرة في ظل هيمنة تيار السينما التقليدية.



يسرى نصر الله: جزء من سيرة:

1

كان عمري ست سنوات عندما ذهبت للمرة الأولى مع أبي وأختي لنتفرج على فيلم في سينما كايرو، كان اسم الفيلم "رحلة إلى مُنتصف الأرض" عن قصة لجول فيرن، "اتهبلت" وأظن أنه مُنذ ذلك اليوم عرفت أن السينما هي أكثر شيء، أحبه في الدنيا. أكثر شيء أريد عمله. أتذكر أنني كنت أضرب بالأكف على وجهي من أبي ومن المُدرسين لأني كنت أرسم على كراريسي إعلانات الأفلام التي لا أستطيع مُشاهدتها. التي كانوا يمنعونني عنها. كنت أرسم وأنا في السابعة علامة "سكوب بالألوان"، وأظن أنه في سن الثامنة كنت أكتب تحت الإعلانات: "إخراج: يسري نصر الله". لم تكن فكرة أن أكون مُمثلاً بجذابة لدي، ولكن ما كان يجذبني دائماً هو: من يعمل هذه الافلام؟ وكان هذا هو سؤالي الدائم لأهلي. كنا نذهب للسينما يوم الجمعة، فكان الخروج إلى السينما هو الشيء الذي أحيا لأجله من الجمعة للجمعة، واليوم الذي كنا لا نذهب فيه للسينما كنت أزعل وأبكي وأكتئب. في المدرسة أيضاً كان حبي للسينما يجعلني أتكلم مع أصحابي دائماً عن السينما، وأيام 1967م مُنعت الأفلام الأمريكية من مصر، كانوا يعرضون أفلام السينما الصديقة: الروسية، التشيكية، البولندية، وكل السينما الأوروبية، فعرفت فيلليني، وفيسكونتي، وجودار.. إلخ.
تربينا كجيل على السينما الأوروبية، وجاءت معرفتنا بالسينما الأمريكية مُتأخرة، وهذا وإن كان له فوائد إلا أنني عندما أصبحت سينمائياً اكتشفت أن هذا له أيضاً مشاكله، فالسينما الأوروبية سينما أكثر فكرية، وحيز الإبهار والاستعراض فيها أقل، واليوم أحاول أن أقاوم هذا، أحاول أن أرجع - ليس بالمعنى التجاري، ولكن بالمعنى الجمالي أيضاً. بمعنى مفهومي للسينما- أحاول أن أرجع بذاكرتي للحظة مُشاهدة فيلم لأول مرة في حياتي، ذلك الفيلم الذي بهرني وأخذني إلى داخل السينما - شفطني - والذي كان فيلم "مُغامرات تحت الأرض". إحساسي اليوم أن السينما في ظل وجود التليفزيون يجب أن تأخذك لما هو غير مألوف، تأخذك بعيداً، تفتح لك شبابيك تحلم منها وترى ما لم تتعود على رؤيته وما ليس يومياً، اليوم أشعر بضرورة هذا وبضرورة أن أبحث عنه، ليس تنكراً للسينما الأوروبية التي أحبها بتياراتها المُختلفة، ولكن بحثاً



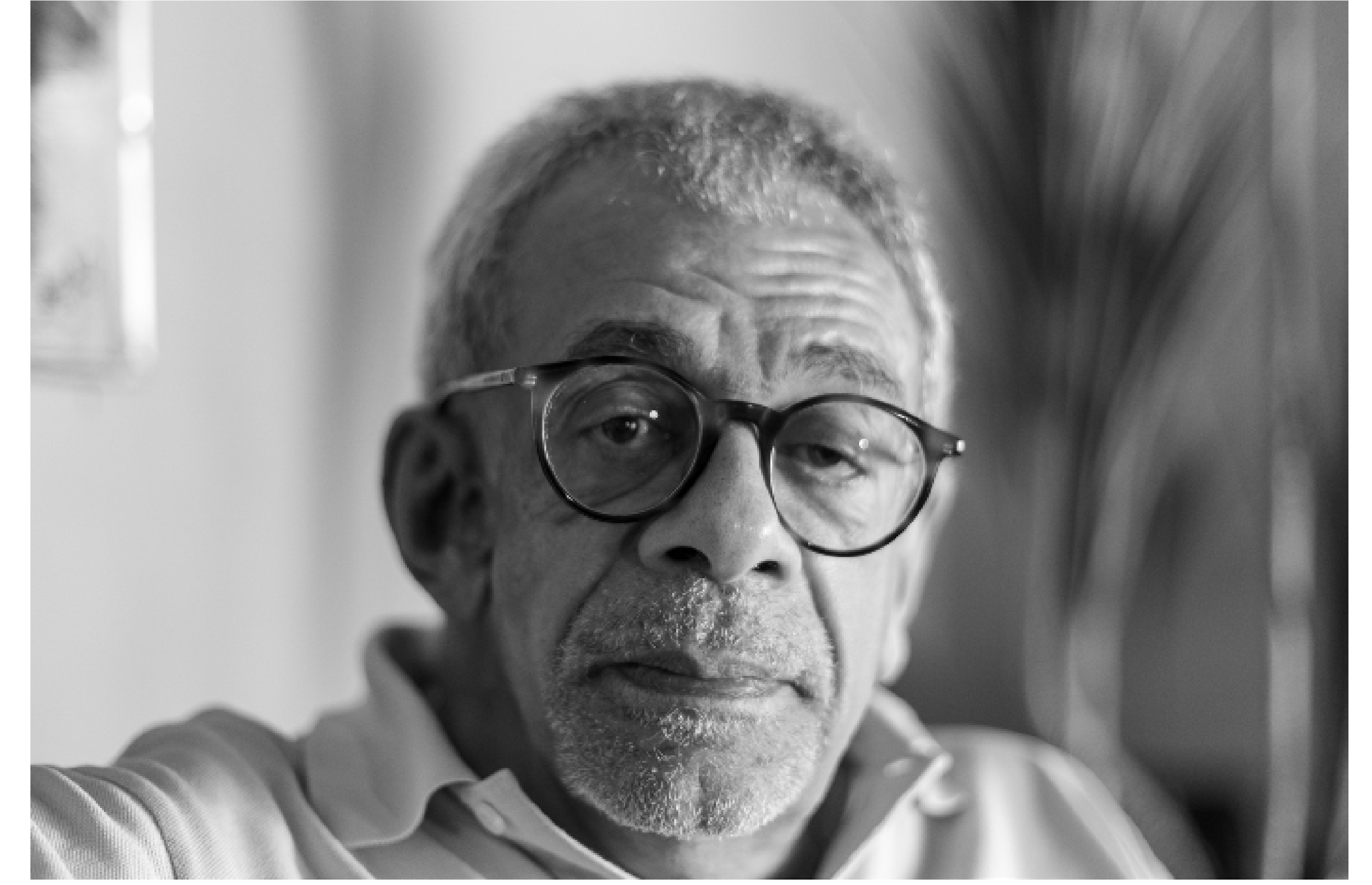
عن شيء لا ينبغي أن يكون ناقصاً، السينما كفن جماهيري، كفن يفترض أن من يشاهد يبتهج ولا يشعر أن بينه وبين ما يراه مسافة.

الأستاذ شادي عبد السلام كان يسكن تحت مسكني، وبالنسبة لي هو أول شخص تعلمت منه أو اقتربت إلى السينما من خلاله، كنت أذهب إلى مكتبه ـ الموجود في شارع 26 يوليو ـ كثيراً، مُنذ أن كنت في الثانوي وكنت أدخل في النقاشات الجارية في المكتب مع عدد كبير من العاملين بالسينما الآن والذين كانوا يذهبون إلى مكتبه، مثل رأفت الميهي، وداود عبد السيد. أذكر أني في المدرسة كتبت مقالاً طويلاً جداً نُشر بمجلة المدرسة عن فيلم "المومياء"، وكان شادي قد أعطاني صوراً ورسومات من الفيلم لكي أحكي كيف كان يعمل الكادرات، ولأبين أنها كانت مرسومة بدقة قبل التصوير، وما إلى ذلك. فلما جاءت السنة الثانية في الكلية قال لي الأستاذ شادي: "قدم في المعهد؛ أنت تحب السينما"، فذهبت إلى المعهد وقدمت، ولم أكن أعرف أحداً هناك وامتحنت ونجحت.

2

دفعتي في المعهد كانت تضم بهاء النقاش ـ الله يرحمه، وعرب لطفي، ومحمد شعبان وعدداً من الشباب المُتحمسين جداً، وكان هناك حركة طلابية ـ أنا أتكلم هنا عن السبعينيات من 1970م إلى 1973م. كان لدينا إحساس أنه لا بد أن ننزل بالكاميرا إلى الشارع ونرى ما يفعله الناس، قلنا لنفعل ذلك ونجمع "فلوس" ما بيننا ونتحرك لنرى ما يحدث، كنا نريد ذلك كأشخاص يحلمون بالسينما ويعايشون التيارات السينمائية الموجودة في العالم أيامها- الكاميرا التي تنزل إلى الشارع والموجة الجديدة والسينما الثورية وكل تلك الأمور ـ قابلنا العميد لكي يعطينا الكاميرا ويكون مُشرفاً علينا، فطردنا وقعتها، قال لنا: "أنتم سنة أولى ومالكمش دعوة بالكاميرا، أنتم فاكرين نفسكم إيه؟". أظن أن هذا الرجل كان جمال مدكور، ولكني لست مُتأكداً لأن ثلاثة أشخاص تناوبوا على منصب العميد في تلك السنة الوحيدة هم: جمال مدكور، وموسى حقي أخو الأستاذ يحيى حقي، ومحمود الشريف، كان لدي إحساس بأن ميكانيزم المعهد أيامها هو ما جعلني لا أشعر بالراحة في المعهد- مجموع القبول بالمعهد من الثانوية العامة كان قليلاً ويدفعك للإحساس بأن في المعهد أشخاصاً كثيرين موجودين لأنهم لم يجدوا مكاناً آخر "يتاويهم" والنقاش السينمائي الفكري في المعهد كان بشعاً ومُنحطاً جداً- كنت أشعر أني لو أكملت بالمعهد فسأكره السينما، ومع هذا الإحساس بخطورة المعهد على حبي للسينما وعلى رغبتي في عمل سينما، ومع خناقة ثانية مع الإدارة أو شيء مثل ذلك دخلت في مُحاضرة الأستاذ محمود مُرسي وكان من المُدرسين المُحترمين، وقمت بقراءة استقالتي من المعهد: "إنه نتيجة كذا وكذا وكذا سأترك معهد السينما حرصاً على حبي للسينما، وهاتشوفوا إني في خلال كم سنة هابقى مُخرج"، وتركت المعهد وأكملت في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، وأخذت منها البكالوريوس.

أعتقد أن معهد السينما اليوم يحاول خلق توازن أكبر في معرفة الطالب أو الطالبة بالعالم، فعندما ذهبت لمُناقشة "سرقات صيفية"، و"مرسيدس" في المعهد شعرت أن هناك مستوى نقاش معقول لم يكن موجوداً أيامنا. أيامنا كان النقاش "فهلوي" أكثر، "سُلطوي" أكثر، الناس خائفون لأنهم غير داخلين في آليات المُجتمع. اليوم هناك تحسن، تحسن ناتج غالباً من أن المُجتمع أصبح متطوراً، لم يعد هناك شيء اسمه "التنظيم الطليعي" وهذه "البلاوي" التي كنا نتعامل معها، الدولة نفسها تغيرت، هيمنتها على المُجتمع قلّت، وأصبح الصراع مشروعاً ـ بهذا المعنى بين الدولة والمُجتمع، وداخل المُجتمع ذاته: أيامنا لم يكن الأمر كذلك: كنا نعتبر فيلماً "كزائر الفجر" لممدوح شكري فيلم "سوبر ثوري"، وأفلام "دميانو دمياني"



التي هي أفلام رديئة تشبه المُحاضرات عن المافيا الإيطالية وتواطؤ أجهزة الدولة معها كانت بالنسبة لنا أفلاماً ثورية تماماً، وهذه كانت الأفلام التي كنا نذهب لنناقشها كمرجع لكيفية التكلم عن مشاكلنا في المُجتمع، اليوم نتكلم بشكل واضح عما لدينا وما ينقصنا.

3

سنة 1978م ذهبت إلى بيروت بناء على دعوة من صديقة اسمها ريما سالم كان زوج شقيقتها أحمد عبد الرحمن في مُنظمة التحرير الفلسطينية، قالت لي: "ما تيجي تعمل فيلم علن الأطفال الفلسطينيين، ونقدر ندبر لك تمويلاً". كان أيامها عام الطفل، ذهبت إلى لبنان هادىء جداً وبرىء جداً، ولكن عندما دخلت في إطار مُؤسسة السينما الفلسطينية وجدت جنوناً تاماً. حاولت أن أعمل فيلماً عن أطفال تل الزعتر والشباب الذي حضر مذبحة أيلول الأسود. وكانت الفكرة هي أن تبعية النضال الفلسطيني للأنظمة العربية هو الذي يجعل مذابح مثل هذه تحدث. طبعاً لم يتم عمل الفيلم.

في هذه الأثناء استقال الناقد إبراهيم العريس من جريدة السفير؛ فعرضوا علي أن أكتب مقالات أسبوعية فكانت فرصة لأني لم أكن آخذ نقوداً من مُنظمة التحرير، وكنت أعتبر أن ما أعمله جزءاً من التزامي الثوري تجاه قضايا النضال العربي، وسمح لي عملي في السفير أن أبقى في بيروت لكي أكمل الاستطلاع الذي كنت أعمله لنفسي، لكي أعمل الفيلم الذي لم يُعمل أبداً. كانت بيروت مكاناً خرافياً، عشت فيها أربع سنوات من 1978م حتى 1982م.

سنة 1982م، السنة التي حدث فيها الغزو الإسرائيلي لبيروت ـ بدأ التعب يظهر ويزداد الإحساس بالهزيمة، وما زاد إحساسي بذلك هو عملي مع المُخرج السوري المعروف عمر أميرالاي كمُساعد في فيلم تسجيلي اسمه "مصائب قوم" عن حانوتي شيعي يشغّل سيارته "كتاكسي" حينما لا يكون هناك أموات. الشخصية ظريفة جداً، وتجربة الفيلم نقلتنا من مكان لمكان فبدأت أشعر أن هناك أشياء لم تعد "ماشية". لم تعد "نافعة". السينما وسيلة معرفة، تستشعر من خلال نشاطك كسينمائي. أشياء، بالمُتابعة تبدأ في الإحساس بها.

عندما جئت إلى مصر في مارس 1982م قابلت يوسف شاهين. قال لي يوسف شاهين: "أنت إيه اللي مقعدك في بيروت ما تيجي مصر"، وهذا ما كنت أتمناه، فرجعت إلى بيروت و"وضبت" أوضاعي وعدت إلى مصر في 30 مايو، ولمُدة شهر لم يكن يوسف شاهين موجوداً، فلم أكن أعرف ماذا أفعل، ولا أدري إذا ما كنت سأجد عملاً في السينما أم لا، المُهم. رجع يوسف شاهين وكان يريد أحداً يعمل معه كمُنقح لسيناريو "الوداع يا بونابرت" للغة وللتركيبة نفسها، "يوضب" له أوراقه وأشياء كهذه ـ مثل السكرتير ـ فعملت هذا العمل وبالتدريج وجدت نفسي قادراً على العمل مع يوسف شاهين كمُساعد إخراج، لأني كنت قد أصبحت عارفاً بالموضوع جيداً، عارفاً بتفاصيله، وعملت مع يوسف شاهين المُعاينات.. إلخ. فوجدت نفسي من الشارع مُساعد أول في "الوداع يا بونابرت" ومعي أحمد قاسم، وكانت هذه التجربة مُغامرة خرافية تعلمت من خلالها ما معنى السينما، ماذا يعني الإخراج، ماذا يعني أن تجد مكاناً للتصوير. عندما تعمل فيلماً ـ هذا أكثر شيء تعلمته من يوسف شاهين ـ كيف تحول مكاناً موضوعاً وشخصيات إلى أشياء تخصك، تشعر بالراحة لها مثل علاقتك ببيتك، وهؤلاء الناس الذين تعمل معهم هم أهلك، وإلى أي مدى لا بد أن تكون متواضعاً أمام عملك، ومُباشرة بعد "الوداع يا بونابرت" بدأت أكتب في "سرقات صيفية".



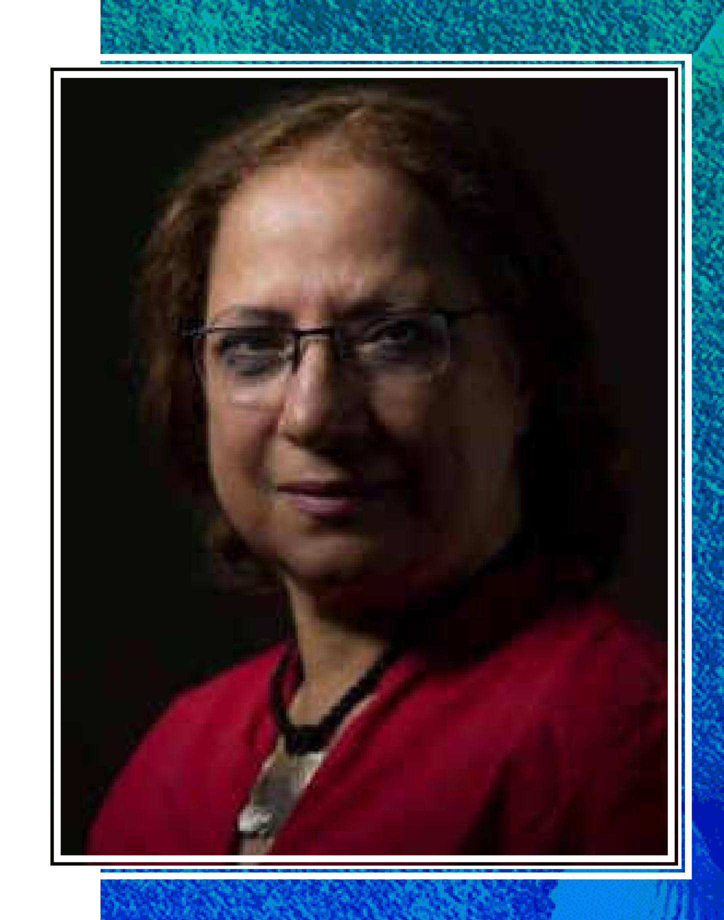
سينما

يسري نصر الله:

من الهم الذاتي إلى التعبير عن الآخر
جسارة وقدرة على التكيف مع تحولات فن السينما

صفاء الليثي

مصر



رصد فيلمه الأول "سرقات صيفية" العلاقة المتوترة بين ياسر/ يسري ابن ملاك الأراضي في ريف مصر، وبين ليل ابن الفلاحين، بين منى خالته الإقطاعية وبين شوقي من رجال ثورة 23 يوليو، عمله الأول من سيرته الذاتية ناقش فيه إمكانية التعايش إذا ما حدث التعارف، حكايات من طفولة يسري الواقعية ضمنها في الفيلم مثل فكرة سرقة الأغنياء التي فكر فيها ياسر- روبن هود- وورط فيها ليل الذي سُجن بمُفرده. انتقد يسري طبقته صغارا وكبارا، ولم يهادن الطبقات الأخرى، وكان فيلمه شهادة على مرحلة التأميم ثم استرداد الأرض. يشرح يسري أن أحد المصاعب التي واجهته كانت مشهد وصول الأب، المشهد مكتوب في السيناريو في سطر واحد، كيف سأصوره؟ أين أضع الكاميرا؟ من المُمكن أن توضع بشكل محيد، لقطة عامة يصل فيها الأب ومن معه ينزلون من السيارة، بالنسبة لي ليس هذا هو الإخراج. ففكرت أن يسبق ظهوره رجل المنحل الذي يشبه رجل الفضاء، ويثير الغبار مما يسبب غيمة في المشهد، من الذي يشاهد الطفل ياسر، مالذي أحكيه من وجهة نظر ياسر؟ الإحساس الذي ركزت عليه كيف تاه الولد و"انفعص" مع القادمين بغبارهم. هنا أستطيع القول: إنني خلقت مشهدا، أثناء الكتابة، أكتب دراما، لكن هذه التفاصيل لا يمكن التفكير فيها إلا عند التنفيذ. رائحة التراب، وزاوية الكاميرا، وحركة الأجساد، بهذه العناصر يتم إخراج المشهد.

سرقات صيفية

التترات على مُوسيقى بيانو من تأليف عمر خيرت، مُونتاج صوت أحمد داوود، مُونتاج رحمة مُنتصر، تأليف وإخراج يسري نصر الله، وتاريخ مكتوب على الشاشة يوليو 1966م، ومشهد البداية لغريق في الترعة، المُوسيقى طبول موزعة جنائزيا، أطفال يلعبون، وحديث عن الجنية التي تصطاد الشباب تتزوجهم، وتأخدهم على البحر الأزرق، ياسر مع الشغالات في المطبخ، عبلة كامل تطارد فرخة محاولة

الإمساك بها، تبعد الطفل، تيتا تيجي تعمل لنا مُشكلة. ومشهد تستخدم فيه المرآة بشكل فني، سيدة بقناع تجميل على وجهها والثانية تقرأ عليها خطاب طلاق، منحة بطراوي بالقناع، ومنى زكريا تقرأ الخطاب، ولعب بالمرآة يخلق كادر مركب للمشهد من دون الحاجة إلى القطع بين المرأتين. ونسمع بيان التأميم، سيارة الأثرياء تتعطل وهي تكاد تصدم حمارا، نسمع مُوسيقى راقصة ترقص عليها المرأتين، الصبي يبدو كمُعلق على الأحداث. وفي الغيط لطع دودة القطن، ونداء على ست ريم/ منى زكريا، وطريقة أداء للكلام به خطف غريب لمن لا يتحدثون العربية كعامة الشعب. والأجواء كلها غير مُعتادة في فيلم مصري، يؤكده المُمثلتين اللتين لم يسبق لهما الظهور في فيلم سينمائي، ومشهد فلاش باك يحكي عن الجد الذي- ضربة الفاس بتاعته بتطلع دهب- الطفل يقاطع، لقوا كنوز الفراعنة؟ ويظهر صديق الأسرة الذي أصبح مع الحكومة، شوقي شامخ. الأداء الحركي في الكادر يتبع مدرسة يوسف شاهين، ومعلومة، ريم هتتطلق، وحوار كأنه مُبارزة، في ميزانسين مُتصل، وتمهل على وجه ياسر الطفل يسمع الحكاية. وعودة لمشهد فلاش لفحت الأرض بحثا عن الكنز، ومركب عليه مُوسيقى بيانو كالتي تصاحب الأفلام الصامتة. منى وريم تتحاوران، تقول عن شوقي: زي حكومته عروسة وغولة. عزف مُنفرد على البيانو لأم ريم، والطفل يراقب هو وأخته، في مشهد بميزانسين رائع، الأم تعزف البيانو والطفلان على الباب يراقبان، يقتربان منها، تحتضنهما وتتوقف عن العزف، تتحرك بهما والكاميرا تصبحها حتى صالة البيت.

الثلاثة ضائعون في فراغ البيت، أم وطفلاها في غياب الأب. نشاهد في البيت نساء بلا رجال، حتى الخدم نساء فقط، الرجال فقط هم مُمثلي الحكومة وعامل زراعي- محمد هنيدي في بداياته الأولى- مشهد لحمام جماعي للأطفال، الخادمة عبلة كامل تحممهم وتضع بودرة ثلج على طابور الأطفال. يحفر الأطفال، يلعبون بالطين، ليل يعيد تشكيل تماثيل الطين ويظهر عضو ذكورة ليفرقه عن الإناث، تثور الأم





سرقات صيفية

وتوبخه، فلاح قليل الأدب. وتمنع ابنها من اللعب مع ليل، إنت ابن ناس، لكن أمه مش راضية تسيب أرضنا، ويأتي مشهد مُهم لعيد ميلاد يسري مع خلفية خطاب عبد الناصر- الريس بتاعهم بيوزع كلام- وتظهر ابنة منى الكبيرة تقول: عقبال دايما. مشهد مُكثف فيه شخصيات العمل في إيقاع متواصل من دون إحساس بالقطع، ويحكي ياسر لليل عن فكرة روبن هود: ياخدوا من الأغنياء ويدوا الفقراء. نهار وليلة واحدة مُتصلين، عاوزة أبني مُجتمع جديد معاكم، إلى سعيد/ شوقي شامخ من رجال الحُكم الجديد. وتتم عملية إخلاء الأرض من دون مشاكل، منى زعلانة على انتزاع الأرض منهم لصالح الفلاحين، وريما تتطلق، وسعيد يساعد الأسرة. هل قصد يسري نصر الله أن تفسخ الأسر الثرية جاء نتيجة الإجراءات الاشتراكية، الحوار لا يتوقف بالفيلم، يسري نفسه شخصة مُتكلمة، ويبدو لي أنه يتحدث على لسان الجميع. يشرح يسري مشهده الذي يبدأ بعائلة مُجتمعة على أكلة ملوحية وفراخ، كطعام حميم ومصري، وتنقلب الجلسة إلى خناقات، يتحدث فيها الجميع في وقت واحد، وبكلمات مبتورة، كيف أحكي بصريا دوافع الشخصيات؟ هذا يوجه حديثه إلى شخص بينما يقصد شخص آخر، ما الذي يحدث فعليا خلافا للطعام والشراب؟ علاقات تتفسخ وأخرى تتكون، أفكر في التكنيك، التكوينات وتعبيرها عن المشاعر، أين سأجري القطع؟ أكتب في السيناريو بشكل مُقتضب حتى لا أفقد الحماس، أؤجل التفاصيل وحركة الكاميرا إلى وجودي في الموقع. هذا هو الإخراج.

ليل يعوم في الترعة ويكاد يغرق وياسر ينقذه، وهنيدي- مقاول أنفار الدودة وما يستجد- يجمع الفلاحين للهتاف لعبد الناصر بربع جنيه. ياسر مريض وهناك شك في إصابته بالبلهارسيا ويتبن أنه تيفود من الرمرمة. صوت عبد الناصر يعلن تأميم الشركات، وتختفي الراديوهات وتتهم زكية الطباخة النوبية بسرقتها. تغضب بشدة وتعتصم في حجرتها صامتة، قضية فيلم "رد قلبي" بأسلوب سينمائي مُختلف، داليا ابنة ريما تحب عبد الله ابن الفلاحين الذي تطوع بالجيش. ويأتي عيد ميلاد ياسر وخلفية خطاب عبد الناصر، الفلاحين يحتفلون بالأمر: البنات عاوزة تتجوز والولاد نفسها مسدودة. وأغنية ناصر كلنا بنحبك والخطاب، 400 مُؤسسة داخل القطاع العام، تحويل الرأسمالية المُستغلة إلى ملكية عامة للشعب، ماستر سين الفيلم مبني على صوت خطاب عبد الناصر يعلن قرارات التأميم، عبد الله/ مجدي كامل يرتدي جلابية وداليا تعاكسه: مين القمر ده؟ ثم خلاف عائلي للعائلة مُجتمعة، والميزانسين يتم بحركة داخل



الكادر لمشهد واحد مُتصل من دون اللجوء إلى القطع. مُدير تصوير الفيلم القدير رمسيس مرزوق، وكاميرا مان سمير بهزان ينفذان الميزانسين الطموح للمُخرج في عمله الأول، هل رسم يسري الكادرات كأستاذه شادي عبد السلام، أم حفظها في رأسه كأستاذه يوسف شاهين؟
يسري نصر الله له طريقته الخاصة حتى أنه لا يكتب السيناريو مُفصلا، حركة الكاميرا وميزانسين اللقطات، أعرف هذا الأسلوب لدى صلاح أبو سيف الذي كان يضع الديكوباج في جيبه الخاص ولا يخرجه إلا في الموقع، وخيري بشارة يستلهم في الموقع ويقرر كيف سيقوم بتصوير مشهده، سيشرح يسري شيئا قريبا من هذا، بعيد عن أسلوب شادي عبد السلام المرسوم بدقة. وبالنسبة لدلالات الراديو والتلفزيون يقول يسري: الراديو في الفيلم ليس رمزا للنظام، بل هو واقع ملموس، التلفزيون من ضهره، موقفي واضح منه: مش عاوز أشوفه. عبد الناصر صوت، رد قلبي صوت، وآراء الخالة صوت، في كل مرة مع الأيديولوجيات نسمع فقط الصوت، ولا نشاهد الصورة.
نتابع الفيلم، والطفل ياسر يسأل أمه هنروح لبابا امتى، ثم لقطة مُكبرة له باكيا في العلية- مكان معروف في بيوت أجنبية وغير شائع في عمارة المنازل المصرية- الطفلين عاوزين ماما، استعراض الجدة لصور عائلية على أغنية لعبد الوهاب. يستخدم فيه المرآة بشكل خلاق، يشرح يسري، استخدمت المرآة في مشهد الجدة وهي تتفرج على الصور القديمة لعائلتها، وصورها وهي شابة، كنت أحتاج إلى لون الدم، فكرت مع أنسي أبو سيف في اللوحة الحمراء المُنعكسة في المرآة وتملأها، فظهر تأثير غريب جدا، خلفية حمراء وراءها، وهي في وضع جانبي من دون أن نشعر باصطناع التكوين ومن دون خروج المُشاهد عن التواصل مع المشهد. (صورة مشهد تقليب الصور والجدة في المرآة).
يبدأ مشهد مُصالحة الجدة لزكية الطباخة التي أهينت باتهامها بالسرقة، أغنية عبد الوهاب "خايف أقول اللي في قلبي" بهمهات، يدخل ياسر مع الجدة حجرة زكية الجالسة على سريرها خزينة، ياسر على حجر جدته، لقطة مُقربة للجدة ومنها إلى ياسر. مشهد ناعم خالٍ من أي حوار، حقق التصوير رؤية المُخرج وأظهر التعاطف بين الجدة وزكية والطفل. ومنه إلى داليا ابنة الذوات وابنة الفلاحين معا كصديقتين، ثم منى وسعيد ولإضاءة ليلية ناعمة، وحدة مشهدية توضح علاقات الحُب بين أطراف الفيلم كلها على لحن معزوف بالفم لأغنية "خايف أقول اللي في قلبي" الذي يختفي مع نهاية المشهد ويسود صرصار ليل. ثم بان على نهار والفلاحين حزانى،

عيوشة/ عبلة كامل حزينة، الجدة تموت ولا يدوم الحزن، ليل بمُساعدة ياسر يسرقان شمعدانات فضة كما جان فالجان، ويتم القبض على ليل من دون مُعاقبة ياسر. على الشاشة نقلة زمنية سبتمبر 1982م، ياسر شاب/ وحرب 1967م، وعبد الله يموت فيها، ريما ترفض إجراء عملية إزالة الثدي، وليل كشباب الفلاحين مسافر بكرة على العراق. وعيوشة كما هي لا يظهر عليها مرور الزمن، تفكر منى في بيع الأرض: ما عدش فيه فلاحين بيزرعوا. صور حرب من وكالات الأنباء، تلفزيون صغير يعرض جزءا من فيلم "رد قلبي": إنت من الأحرار يا علي. مشهد سيلويت ليل ومعه ياسر يودعه قبل سفره، يطلب منه ياسر المن والسلوى، ليل يسأل: يعني ايه؟ هناك هتعرف. المُوسيقى شرقية لعمر خيرت وعزف بيانو لياسر مُختار وينتهي الفيلم. الأرض التي أممت عادت لملاكها، والفلاحون يهاجرون للعمل في العراق، والملاك استردوا أرضهم وإن لم يستردوا حياتهم. يبقى أن "سرقات صيفية" هو فيلمي المُفضل من بين أفلام يسري نصر الله، موضوعه المُؤثر الخاص المُنطلق إلى العام، ميزانسين المشاهد، وعفوية الأداء التمثيلي، شريط الصوت الغني ومُوسيقى الفيلم الموظفة مع المشاهد أو البيانو الذي تعزفه الأم الشخصية الحزينة كما يراها الصبي الذي نشاهد صور الفيلم منه مُعبرا عن المُخرج في صباه بينما التفسير والشرح يأتي منه في شبابه.

الجزء الثاني من السيرة الذاتية به عنف المُراهقة وعنفوانها، علاقة الأخ غير الشقيق المُشرد مع الصعاليك باختياره، وكان يعد لفيلمه التسجيلي المُهم "صبيان وبنات"، والإنتاج للسينما الروائية لا يرحب بأفكاره وإن كانوا مُعجبين بتكنيكه كمُخرج. عرض عليه فيلم بطولة أحمد زكي، وكان عليه أن يعده في 15 يوما، لم يقبل، وصور فيلمه صبيان وبنات، واقترب من عالم باسم سمرة، واستمد منه قصة "المدينة" وفيه شجاعة قراره بالتصوير بالديجيتال، وكان أول من استجاب للثورة الرقمية من المُخرجين المصريين، قلقه من التعامل مع الديجيتال جعله مع مُدير تصويره اللامع سمير بهزان يفكران في اللون، باليتة الألوان في خام السينما وكيف ستختلف عند التصوير بالديجيتال؛ فبالغا في سخونة اللون الذي ناسب بطله الكائن في حي روض الفرج تلك المنطقة الشعبية بألوان جدرانها وديكوراتها الفاقعة.

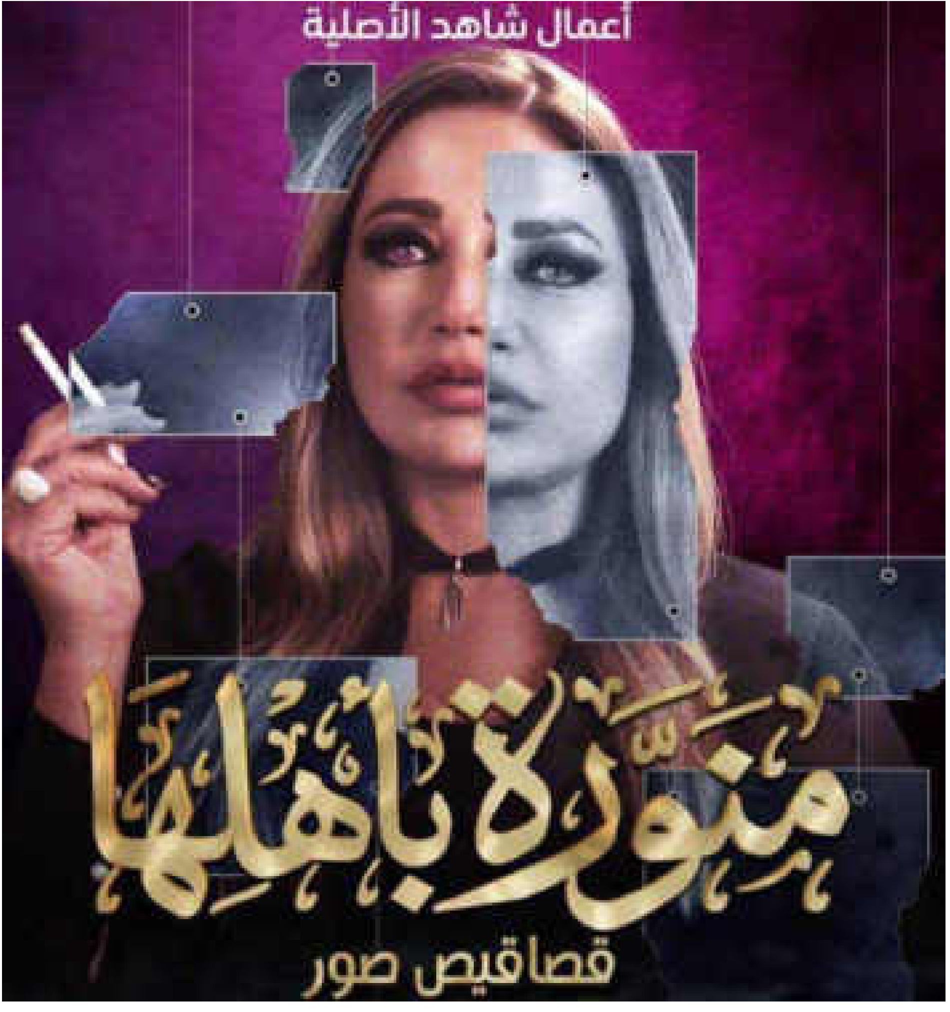
حوار فيلمه مما يسمعه من الناس ويستهويه ويجيد استخدامه، باسم سمرة ينفعل على والده الحشاش خفيف الظل/ أحمد فؤاد سلسم ويصرخ عليه: إنت مين أساسا؟ أسمعها فأنهار من الضحك وأكررها في المُونتاج، يسمع حوار من ياسر عبد الرحمن السيناريست، ومن باسم سمرة المُمثل ومن سيد حجاب الشاعر، هم يوجهونني: يا ابني دي ما تتقالش كده، إنت خواجة! يصححون لي؛ فأعدل الجمل الحوارية ويبهجني سماعها. وكذا فعلت في "باب الشمس" هيام عباس راقبت اللهجة، وكان الحوار مسؤولية إلياس خوري ومحمد سويد. المرأة الفلسطينية التي ظلت تحبل من زوجها الهارب مما أذهل جنود الاحتلال؛ فمن أين تحبل المرأة ومتى يظهر زوجها ليعاشرها، في "باب الشمس" هذا المزيج الساحر من الواقع والخيال، مغارة باب الشمس، وما أبعد الفكرة عن فيلم "أميرة" الذي يعارض حقيقة تهريب نطف رجال المقاومة المحبوسين بذكر استبدالها بنطفة حارس إسرائيلي، شتان الفارق بين خيال يعكس روح المقاومة ويحتفي بها، وبين نفي وتسخيف فكرة المقاومة عن طريق إنجاب أطفال فلسطينيين.

عن الفيلم كتب الناقد إيه. أو سكوت مقالا يذهب في نهايته إلى أن تعقيدات الفيلم ذاته تسفر عن نفسها وتشي على نحو مُتشابك بشعور من عدم الاستقرار والانقسام على النفس، بينما يصور ذلك الصراع المُؤلم بين التاريخ والحكاية الخيالية. (نص المقال مُترجم في ملف عن يسري نصر الله بالعدد الثاني من مجلة جمعية نقاد السينما المصريين الفصلية، العدد الثاني صيف 2006م).

"داخلي خارجي" مُساهمة يسري نصر الله كأحد أجزاء العمل المكون من أفلام قصيرة لعدد من المُخرجين يجمعها حادث ثورة 25 يناير والثمانية عشر يوما في 2011م، ما يمكن اعتباره جزءا ثالثا من أفلام السيرة الذاتية.

أشعر بأن يسري يتحدث عن نفسه وعن أخته ناهد رغم تتر تأليف تامر حبيب على الفيلم القصير، تمثيل آسر يس وبطولة مني ذكي، تدور الحكاية حول رغبة منى في رؤية مُظاهرات التحرير والمُشاركة فيها، في حين يرفض زوجها ذلك، وتنتهي تلك الحكاية بعد يومين حينما تذهب منى إلى التحرير؛ فيتبعها آسر، ويسيران سويا وسط هتافات إسقاط النظام. يحدث التغير بزيارة من يسرا التي تحكي لمنى وآسر بعض مشاهد الثورة ملوحة بعلم صغير لمصر، الزوجان في شقة لأسرة برجوازية عليا يظهر في عدد من التفاصيل منها حضور عامل كواء ليكوي لهما الملابس في البيت، ووجود الكلب وحرصهما على إغلاق الباب جيدا في ظل ظروف الأحداث. تظهر في الفيلم النجمة يسرا وكأنها ضيفة شرف، وهي من تقنع منى بالنزول والمُشاركة في أحداث الثورة، منى زكي تبدو لي بطلة مُفضلة لدى يسري عملت معه فيلمه "احكي يا شهرزاد" 2009م، وفيلم منصة شاهد "ما تقولش لحد" 2021م.

الهم الذاتي والخلفية السياسية الاجتماعية يعكسها الفيلم الأول للمُخرج يسري نصر الله، وبشكل مُختلف في "مرسيدس"، بينما يأتي فيلمه الأخير من إنتاجات منصة شاهد العربية يحكي حكاية عابرة ليس لها أي علاقة معه ولا تعكس سوى مظاهر من تحولات الطبقة البرجوازية المصرية، الفتاة تعمل طبيبة في الجونة، وجارها/ حُب الطفولة مُهندس في الجونة، متزوج غيرها وله طفلين، مُصادفة لقائهما في الطريق بعد نفاذ البنزين من سيارتها الفاخرة التي تليق بملكة، واضطرار لقضاء الأمسية والليلة على الطريق وسط حظر تجول بسبب الكورونا، خلفية سياحية لإنشاد صوفي مع رقص من احتجزوا بسبب الحظر. مشهد مُمتع فنيا يذكرني بشريط الصوت الغني لفيلمه الأول، هذا المزيج من غناء مصري خفيف "ما تقولش لحد المسموعة" من راديو سيارة شهد/ منى زكي، والغناء الصوفي، وأدعية فجر شهر الصيام في موقع احتجازهم على الطريق،



وتحدث مواجهة بين حسن وشهد لنعرف حكايتهما التي لا تهمني شخصيا وإن كانت تهم قطاع ممن يشتركون في المنصات، ويقبلون على مشاهدة من يشبهونهم، عمل تنساه بعد مُشاهدته، ولا تحن إلى إعادة مُشاهدته، مثل الطعام السريع، "أون ذا رن"، تبلعه ولا يبقى طعمه في فمك.

يسري الجسور الذي بدأ بداية قوية وقدم عملين كبيرين من سيرته الذاتية، ثم فيلما تسجيليا اقترب فيه من طبقة مُختلفة عن منشأه وتعلم منه كيف يحكي قصة أحدهم في فيلمه "المدينة" بجسارة التعامل مع الديجيتال كأول فيلم مصري يصور بهذا الخام، مما شجع خان لينتج لنفسه " كليفتي"، وخيري "ليلة في القمر" لكسر حصار المُنتجين واستجابة للثورة الرقمية. رحل خان قبل أن يشارك بعمل في المنصات، وتمكن يسري نصر الله من مُشاركة أجيال لاحقة له في تقديم عمل ينتج مُباشرة للمنصات، وكذا فعل خيري بشارة، وهما، يسري وخيري، امتلكا الرغبة في الاستجابة للتعبير، وفي السباحة مع التيار من دون التخلي تماما عن أفكار تعج في رؤوسهم عن حرية الاختيار، وعن استمرار الحياة برغم كل التغيرات.

يسري نصر الله بثقافته الفرنسية يقول في حوار أجري معه عام 2006م بمجلة النقاد "عالم السينما": إن مُخرجه المُفضل الفرنسي بريسون تعجبه حسية المشاهد لديه، وكيف يوصل للمُشاهد نشوة بطله "النشال"، يجده يسري بسيط وحسي عكس ما يشاع عنه أنه ذهني وصعب. وفي عمله "محكوم عليه بالإعدام يهرب" يوصل معنى كبير بأبسط الأشياء المُمكنة، كيف يحفر بملعقة صغيرة وكيف يصنع الحبال، ومشهد السجين وهو يحاول الصعود للنظر من النافذة الضيقة للسجن. روسيليني" شقلب كيانه" في فيلمه رحلة إلى إيطاليا، فيلليني أيضا يشقلب كياني، ولكن بريسون وروسوليني وفاسبندر، اشتغلوا على الروح وأعتبرهم الأساتذة.

عمل يسري نصر الله مُراسلا حربيا في بيروت، مارس الصحافة ليكتسب خبرة عملية وخبر القضية الفلسطينية عن قرب مُعبرا عنها في "باب الشمس"، وقبله ومن عمله التسجيلي "صبيان وبنات" تعرف على طبقة شعبية عبر عنها في "المدينة"، وانطلق في أفلامه "احكي يا شهرزاد"، و"جنينة الأسماك"، وتجاسر وتعامل مع السبكي في فيلمه "الماء والخضرة والوجه الحسن" مُفضلا الانخراط في مجال صناعة السينما عن البقاء في برجه العاجي بعد تغير ظروف الإنتاج. ولم يكن غريبا أن يشارك أيضا في عمل من إنتاج المنصات، فيلما من نوعية سلاسل الأجزاء، تلاه بمُسلسل بعيد تماما عن عالمه. تعجبني جسارته رغم تفضيلي لأعماله الأولى التي تشبهه والتي حصل عنها على الجوائز وحفرت له اسما كمُخرج مصري لم يصنف مع مُخرجي الواقعية الجديدة ولا مع من تلاهم، وبقي عصيا على المنع وعلى التصنيف.

يسرى نصر الله بيوفيلموجرافيا

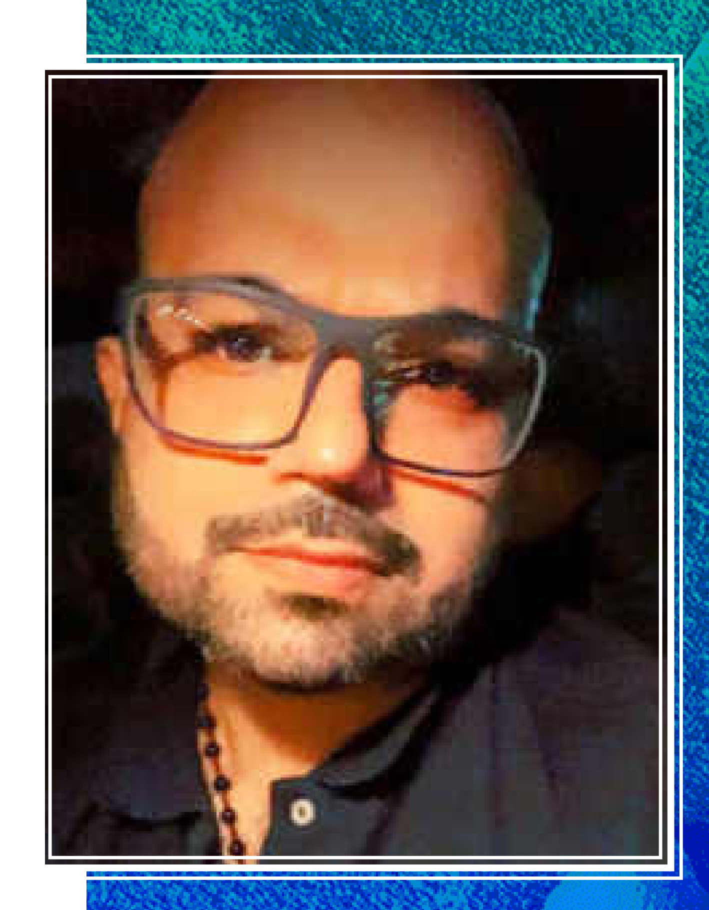
مُخرج سينما مصري مُتميز، وُلد فى القاهرة سنة 1952م لعائلة قبطية. درس الاقتصاد في جامعة القاهرة، ثم التحق بالمعهد العالي للسينما في القاهرة سنة 1971م ولم يكمل دراسته. عمل كناقد سينمائي فى صحيفة السفير اللبنانية، كما عمل مُساعد مُخرج في بيروت، وأيضاً مُساعد مُخرج مع يوسف شاهين في فيلمي "وداعا يا بونابرت"، و"حدوتة مصرية" 1981م، ومع فولكر شلوندرف في فيلم "المزيف"، ومع السوري عمر أميرالاي في الفيلم التسجيلي "مصائب قوم". وشارك أيضاً يوسف شاهين في كتابة سيناريو "إسكندرية كمان وكمان" 1990م، ثم خاض التجربة الإخراجية في نفس العام حيث أخرج فيلمه الروائي الطويل الأول "سرقات صيفية"، والثانى "مرسيدس" سنة 1993م، وبعدها "صبيان و بنات" 1995م، و"المدينــة" 1999م، ثم فيلم "باب الشمس" 2004م، و"جنينة الأسماك" 2008م، و"احكي يا شهرزاد" 2009م، ثم "الماء والخضرة والوجه الحسن" 2016م، وحلقة من مُسلسل فيلمي لمنصة شاهد "نمرة اثنين/ ما تقولش لحد" 2021م. أقرب إلى الدراما التلفزيونية.



سينما

يسري نصر الله:

قلبَ التقاليد الشعبية رأساً على عقب!



طارق البحار

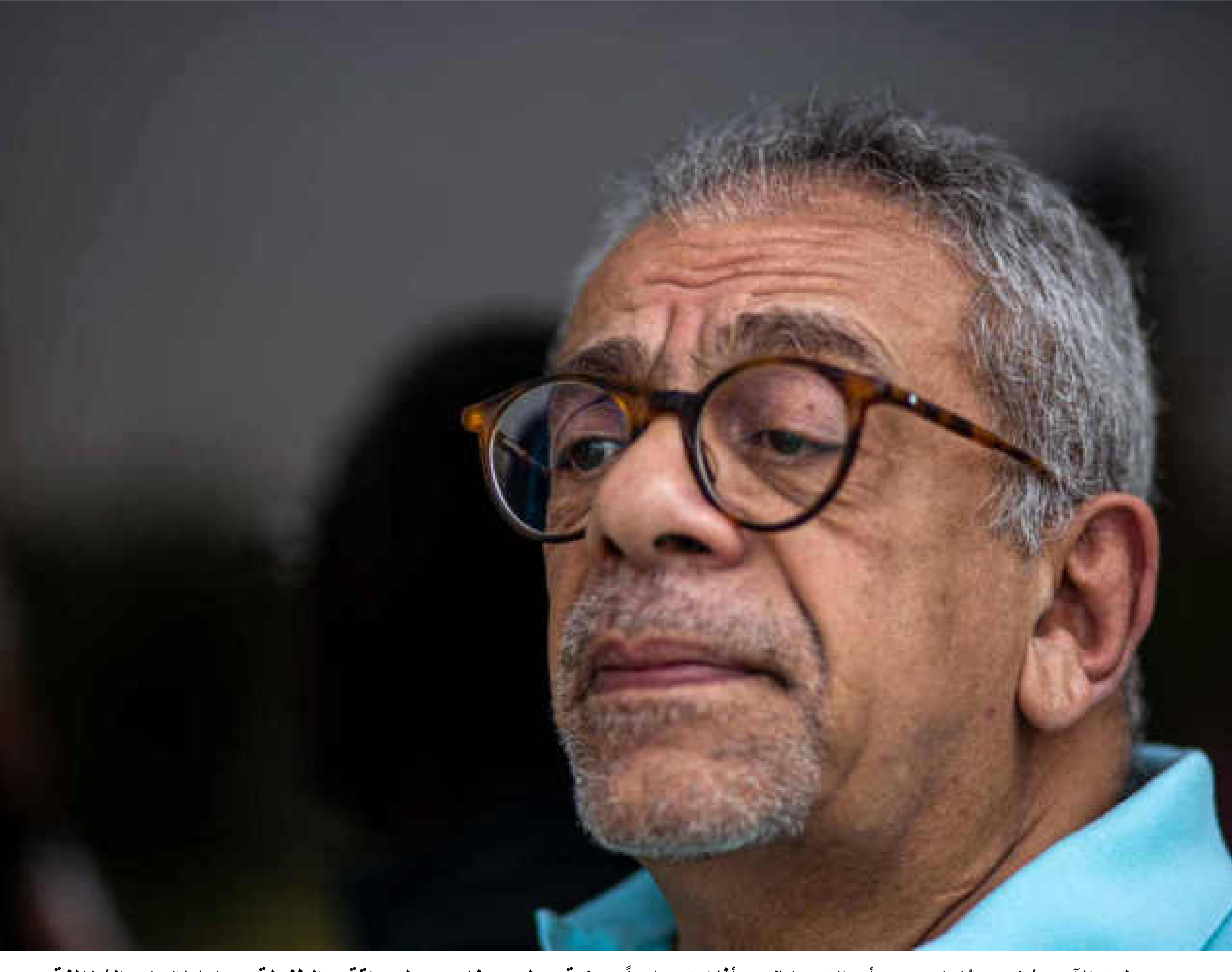
البحرين

اكتسبت أفلام المُخرج المصري المُبدع يسري نصر الله تقديراً وجوائز في المهرجانات السينمائية الكبرى مثل كان والبندقية وغيرها، كما قدم للجمهور وجهة نظر فريدة من نوعها من خلال أعماله، وحاول استخدام أفلامه لتصوير عقلية المُجتمع المصري ومكوناته النفسية بوضوح.

مُنذ الصغر كان حبه للسينما والأفلام، ولطالما أراد صناعة أفلام يبهرنا بها، وبدأ فعلياً في سن 5 سنوات عندما أخذه والده لمُشاهدة "رحلة إلى مركز الأرض"، وكانت أسئلته الأولى بعد العرض عمّن يصنع الأفلام؟ وطوال سنوات دراسته وما بعدها، كان يكتب مُلصقات الأفلام في دفاتر مُلاحظاته، مما أثار استياء أساتذته! يسري نصر الله هو من بين أكثر المُخرجين تقديراً في مصر، والمعروف بتصويره للتعقيدات الاجتماعية والسياسية في بلاده في أفلام مُتعددة الطبقات.

في سن المُراهقة، 16 عاماً فصاعداً، شارك في حركة نادي السينما التي كانت مُزدهرة في مصر، وكتب بانتظام في المنشورات السينمائية هناك، وبعد أن أنهى دراسته في الاقتصاد والعلوم السياسية، ذهب إلى لبنان وعمل ناقداً سينمائياً في صحيفة "السفير"، الصحيفة اللبنانية المعروفة، كان دائماً ما يرغب في صناعة الأفلام بشغف طوَّره لاحقاً، مع تأثير تعليمه في الاقتصاد والعلوم السياسية على عمله.

إن الدراسة في جامعة القاهرة، والسنوات الأربع التي قضاها في لبنان، كانت حاسمة في تزويده بتجربة الحياة التي أثرت على مسيرته، نحن نتحدث عن السبعينيات والثمانينيات، هذه فترة كانت مليئة بالسياسة والاضطرابات الاجتماعية والحروب الأهلية، وبالنسبة لشخص نشأ في عائلة من الطبقة المتوسطة العليا، وذهب إلى مدرسة ألمانية نخبوية في القاهرة، وخرج من تلك البيئة المحمية، وشكّل صداقات مع أشخاص من طبقات اجتماعية مُختلفة جداً، كل ذلك ساعده على أن يصبح الشخص الذي



هو عليه الآن، مُخرج مُتمكن من أدواته وتواجده المُهم في جميع التظاهرات السينمائية من حول العالم وسط أسماء كبيرة أمثال: يوسف شاهين، خيري بشارة، محمد خان، داود عبد السيد، علي بدرخان، على سبيل المثال لا الحصر والذين هم صُناع أفلام بارزين أبدعوا في فترات طويلة، وقدموا بعضاً من أفضل أفلامهم.

في البحث عن مصدر إلهامه نجد أن هناك الكثير من حوله يعتبره شخصياً مصدر إلهامه مثل الحياة، والمُوسيقى، والأدب، واللوحات الفنية، لكنها في الغالب تأتي من شهية لا تشبع لاكتشاف أماكن جديدة وأشخاص جُدد، فعندما يصنع فيلماً- كتابة، تصوير، ومُونتاج- يحاول أن يصبح مثل طفل يكتشف العالم مع المُحافظة على الأصالة والاختلاف بالطبع.

كانت أفلامه دائماً مبنية على مفاهيم شخصية، ولم يتم التدخل فيها أبداً، وهذا واضح من مُشاهدة أفلامه، على سبيل المثال قصص النساء، والإسلام السياسي، وما إلى ذلك. تجد هذه الاتجاهات الناشئة، هناك منطق معين لذلك، حتى في الاستجابة المحلية للقضايا التي تتناول مثلاً الإرهاب وغيرها، كان هذا دائماً موضوعاً في أفلامه، فهو يذهب إلى أماكن يخاف منها، أشخاص لا يعرفهم ببساطة، مثل العلاقة مع المرأة والمُعارضة بين امرأة رومانسية ومثالية جداً وامرأة واقعية جداً، والبقاء على قيد الحياة، بدراما جيدة.

سطع يسري نصر الله في سماء الأفلام مع فيلمه الروائي الطويل الأول "سرقات صيفية" في العام 1988م، وأعاد تنشيط السينما المصرية بهذه الصورة المُدمرة لصداقة الطفولة وتبادلاتها المُختلفة مع نمو الشخصيات إلى مرحلة البلوغ خلال الاضطرابات الاجتماعية والثقافية المُضطربة في الستينيات. ومُنذ ذلك الحين، كانت أعمال نصر الله في طليعة السينما المصرية، حيث استكشفت أنواعاً ومواضيع مُختلفة، ولم تبتعد أبداً عن قلب التقاليد الشعبية رأساً على عقب. إن طاقم المُتشردين والغرباء الذين يملأون أفلامه والذين يعيشون في كثير من الأحيان على هامش مُجتمع لطالما استبعدهم يتجاوزون التصوير المُعتاد للمصريين، ويوفرون نافذة حاسمة عالقة بين الحنين إلى الماضي والحقائق في الحاضر. أفلام نصر الله، مثل "مرسيدس" 1993م، و"المدينة" 1999م هي صور نابضة بالحياة وساخرة لمصر الحديثة، تدرس بلا تردد الانحلال


المدينة
YOUSRY NASRALLAH
EL MEDINA
la ville
يسرا
زكي عبد الوهاب
سيف عبد الرحمن
مرسيدس
تحية كاريوكا
عبلة كامل
منحة البطراوي
منى زكريا
مجدي كامل
باسم سمره
جبرائيل خوري
يسري نصر الله

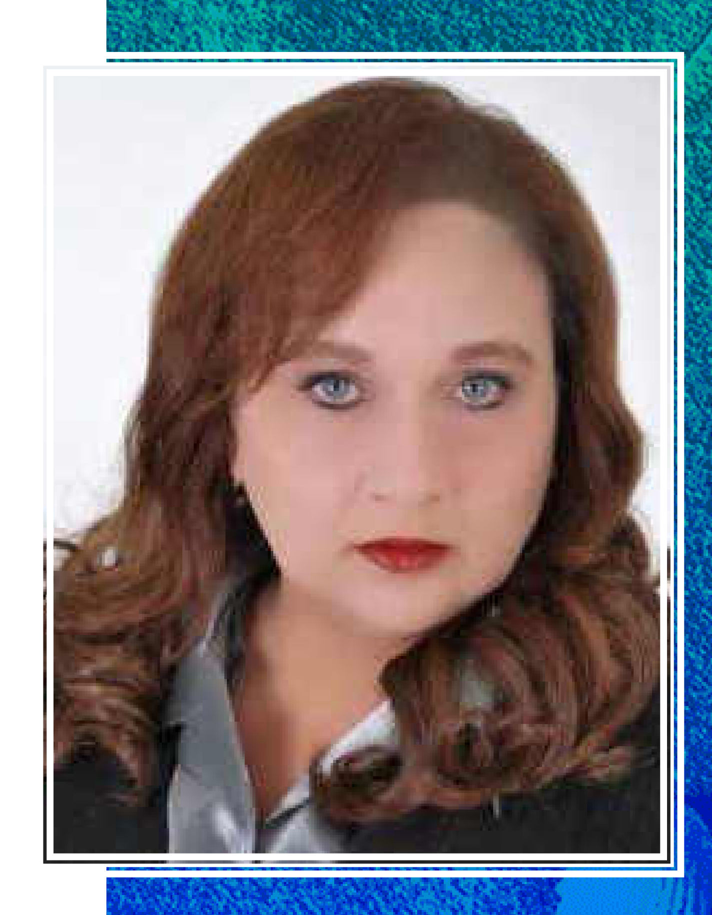


المُجتمعي والشعور السائد بعدم الارتياح واليأس.
يقول: إذا كنت تعتقد أن السينما يمكن لها أن تغير العالم فأنت شخص مُتغطرس، وإذا ما شرعت في صُنع فيلم مُعتقداً أنك ستغير العالم فأنت في ورطة كبيرة؛ لأنه لن يتغير! ويقول عن السينما المصرية: إنها دائماً ما كانت في ورطة كبيرة كصناعة، ولكن من الناحية الإبداعية، هناك أفلام يتم إنتاجها، وبعض الأفلام الرائعة، فصانعو الأفلام يصنعون أفلامهم بغض النظر عن الصناعة، لكن الصناعة نفسها في حالة سيئة.
غالباً ما تحظى أفلامه بإشادة نقدية قليلة؛ بسبب أن البعض لا يشعرون بالراحة عندما يحاول المرء القيام بشيء مُختلف، فهو يحاول دائماً تقديم شخصياته بطريقة تثير التفكير، ولا يرى أن المشهد الذي تمارس فيه الشخصيات الحب صادم أو طارد، لا يحب الناس تسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية بحسب كلامه، إنهم يفضلون تغطية كل شيء بالسرية حتى يتمكنوا من الهروب من سُلطة ضعيفة إلى حد ما.
مثله مثل المُخرجين الذين سبقوه، العديد من الأفلام الأولى لصانعي الأفلام المصريين مثل محمد خان، أو خيري بشارة لم تلقَ استقبالاً حسناً من قبل النقاد، ومع ذلك بالمُقارنة مع السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات إلى اليوم، يصبح النقاد أكثر تقبلاً للمشاهد المُثيرة للجدل.
لاتزال المقاومة القادمة بشكل خاص من المُحافظين موجودة، وهو يواصل تحدي هذه الأفكار، وفي النهاية يروي القصص بالطريقة التي يريدها ويبحث باستمرار عن بدائل.



سينما

يسري نصر الله والتمرد على جلباب شاهين!



ماجده خير الله

مصر

قابلت يسري نصر الله للمرة الأولى في عام 1985م بمدينة كان الفرنسية، حيث يُقام أهم مهرجان سينمائي عالمي، وكان أفراد الوفد المصري المكون من مجموعة من النقاد والصحفيين يتأهبون لمُشاهدة فيلم "وداعا بونابرت"، للمُخرج يوسف شاهين، حيث كان مُشاركا في المُسابقة الرسمية، وبعد نهاية عرض الفيلم بقاعة لوميير التي تستوعب أكثر من ثلاثة آلاف صحفي وناقد، كان يخيم على الحضور حالة من الوجوم، وكان جليا أن الفيلم لم ينل إعجاب الجمهور الفرنسي، لكن المُثير للدهشة أن الجانب المصري كان الأكثر استياء من الطرح الذي قدمه الفيلم، وبدا فيه إعجابا، أو فلنقل تقديرا لما قدمته الحملة الفرنسية لمصر، من مظاهر وأدوات عصرية، كما بدا أن هناك تعاطفا بين بعض شخصيات الفيلم التي تمثل جانب المقاومة الشعبية، وبين أحد مهندسي وعلماء الحملة الفرنسية ويجسده ميشيل بيكولي.

في دعوة على العشاء أقامها سعد الدين وهبة الذي كان في ذاك الوقت رئيسا لاتحاد الفنانين، على شرف الفيلم ومخرجه كانت الغالبية تميل لاتهام الفيلم بالدعوة للتطبيع مع المُستعمر الفرنسي، وهذا كان يمكن أن ينسحب بالضرورة على علاقتنا بإسرائيل!

كان يسري نصر الله هو كاتب السيناريو، وأتذكر أن منطق الفيلم لم يعجبني مثل الآخرين مُضافا إلى ذلك حوار الفيلم الذي اتضح أنه مُترجم عن الفرنسية؛ فبدا مُفتعلا، ولم أنفعل، أو أتفاعل مع الهتاف الذي كان يصيح به أبطال الفيلم ضد المُستعمر الفرنسي "مصر حاتفضل غالية علينا".

يسري نصر الله لم يرفع الراية البيضاء:

النسبه الأعظم من مُخرجى جيل السبعينيات والثمانينيات أعلن استسلامه وفضل الانسحاب من الساحة، ووقف بعيدا يراقب ويصب اللعنات ويعلن أن هذا الزمن الرديء لا يصلح للإبداع، وأن الظروف المُتاحة لا تسمح بتقديم أفلام مُحترمه! وهى مقولة تحمل في طياتها إحساسا



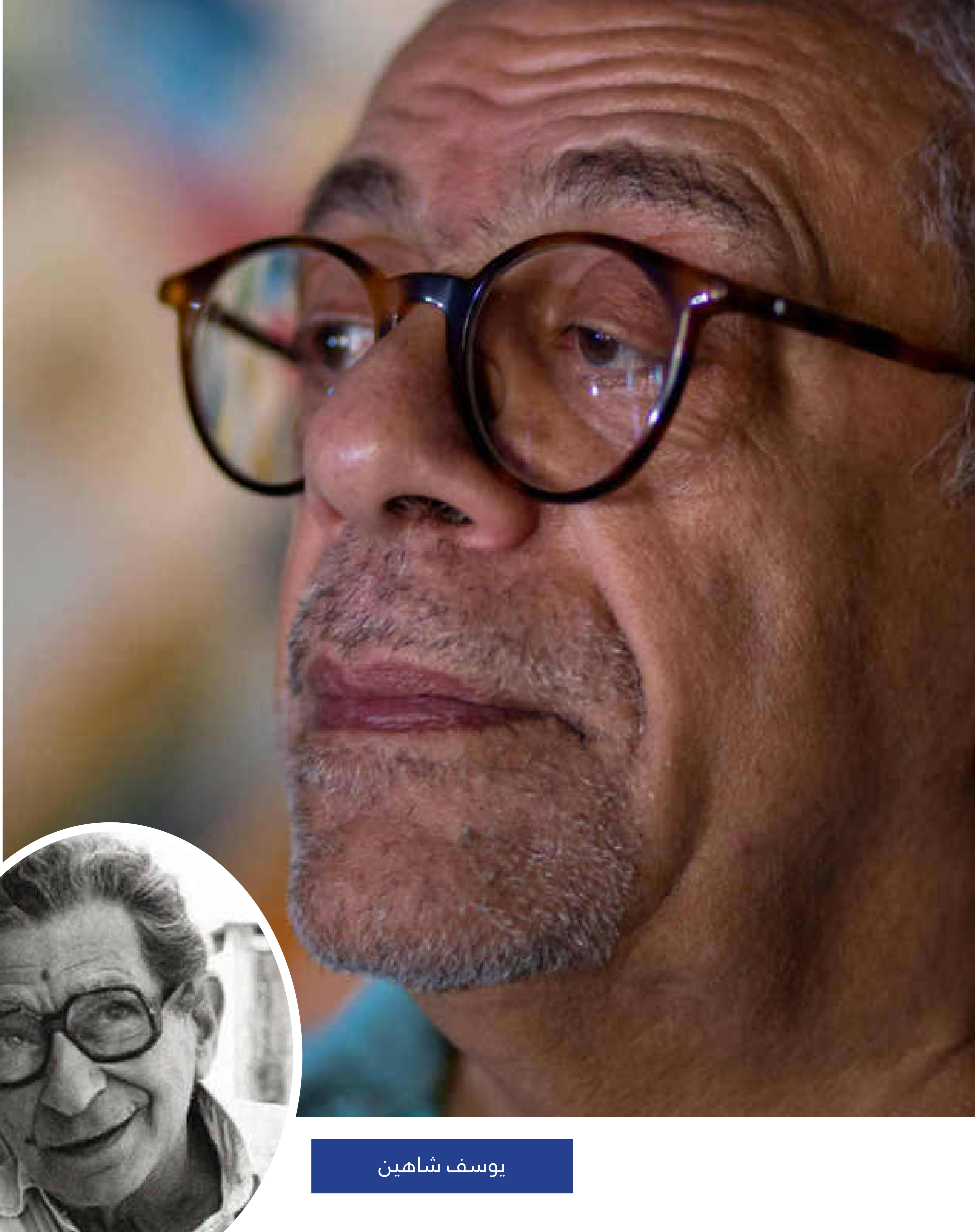
بالمرارة والحسرة، ولكنها أيضا تحمل قدرا مُعتبرا من الحقيقة، فالظروف المُتاحة فعلا تُخاصم الإبداع وتعوق محاولات خلق أعمال فنية جميلة، أو تعبر بصدق عما يجيش في عقول وصدور المُبدعين، ولكن بعض المُقاتلين من بقايا جيل الثمانينيات لا يزالوا يقاومون ويقاتلون من أجل البقاء، ويحاربون القبح بكل ما تبقى لهم من سُبل المقاومة.

أعلن توم كروز في ندوة أعدت للاحتفاء بعرض أحدث أفلامه Top-gun:Mavrick وضمن برنامج الدورة الحاليه لمهرجان كان السينمائي الدولي: إنه لن يسمح مُطلقا بعرض أي من أفلامه على المنصات الرقمية بدلا من العرض الجماهيري على الشاشات الكبيرة في دور السينما، وأنه لن يساهم بصفته صانع أفلام- مُمثل ومُنتج- في القضاء على السينما كوسيله لعرض الأفلام.

مقولة توم كروز بها الكثير من الوجاهة، ولكن من وجهة نظر أخرى فإن وجود المنصات الرقمية قد ساهم بشكل ما في حماية كثير من المُبدعين، وأنقذ أعمالا فنية ما كان لها أن تظهر للنور لولا تدعيم المنصات وتمويلها، والمُخرج الكبير مارتن سكورسيزي لم يجد تمويلا لفيلمه "الرجل الأيرلندي" إلا من خلال منصة "نيتفليكس"، ولولا دعمها ما كان لهذا العمل الضخم أن يرى النور حتى الآن!

يبدو أن "يسري نصر الله" وجد في المنصات الرقمية مخرجاً آمنا لتقديم إبداعه الفني؛ فعلى "شاهد" قدم العام الماضي، فيلمه "ما تقولش لحد" وهو ضمن ثمانية أفلام قدمها ثمانية مُخرجون، تحمل عنوان "نمره اثنين"، التجربة جميلة ومُمتعة، ومُعظم الأفلام كانت تمتاز بمستوى جيد، وهي في نفس الوقت ما كانت تصلح للعرض السينمائي، فكل منها لا تزيد مدة عرضه عن ساعه، فيلم يسري نصر الله قامت ببطولته منى زكي، وأحمد السعدني، وهو من أفلام الطريق، وتدور أحداثه في اليوم السابق لبداية صيام رمضان، في عز أزمة كورونا وفرض الحظر، وفي الطريق بين الجونة والقاهرة تتعطل سيارة الدكتورة شهد/ منى زكي بعد أن فرغ منها تانك البنزين؛ فتقف مُنتظرة لمرور أي سيارة تنقلها لأقرب محطة بنزين، ولا يتوقف لنجدتها سوى "أحمد السعدني" الذي نفهم من الحوار أنه حبيبها السابق الذي يعمل خارج القاهرة، في مشروع هندسي ضخم، وأثناء الرحلة نتعرف على طبيعة علاقتهما، كيف بدأت، ولماذا انتهت، وأن اختلاف الديانة كان أحد أسباب الانفصال، وفي الحين الذي تزوج فيه أحمد من جارته التي هي في نفس الوقت الصديقة المُقربة للدكتورة شهد، فإنها رفضت الزواج، وقررت العمل خارج القاهرة حتى تقلص احتمالات لقائها مع أحمد.

يقدم المُخرج أثناء الرحلة وزحام أصحاب السيارات، ومُعظمهم من الشباب حول الريست هاوس، لشراء بعض الأطعمه قبل فترة الإمساك عن الطعام، حالة فنية شديدة الإمتاع والرقي، يشارك الجميع في اللهو والغناء من دون سابق معرفة، وتختلط الأغاني الصوفية بالأغاني الشبابية، وإيقاع مُوسيقى عصرية تُبدد طول انتظار فترة الحظر، قبل أن يتحرك الجميع كل إلى مقصده مع نسمات الصباح الأولى، رحلة قصيرة يقدم فيها المُخرج مع كاميرا سمير بهزان قصيدة شعر بصرية مُنعشة ليس فيها بكاء على ما مضى، ورغم المرارة التي تسكن قلب شهد فإنها مثل أي أنثى، تشعر ببعض الرضى كلما تأكدت أن حبيبها السابق يعيش مع زوجته الشابة حياة مُرتبكة مُهددة بالانهيار في أي لحظة لولا



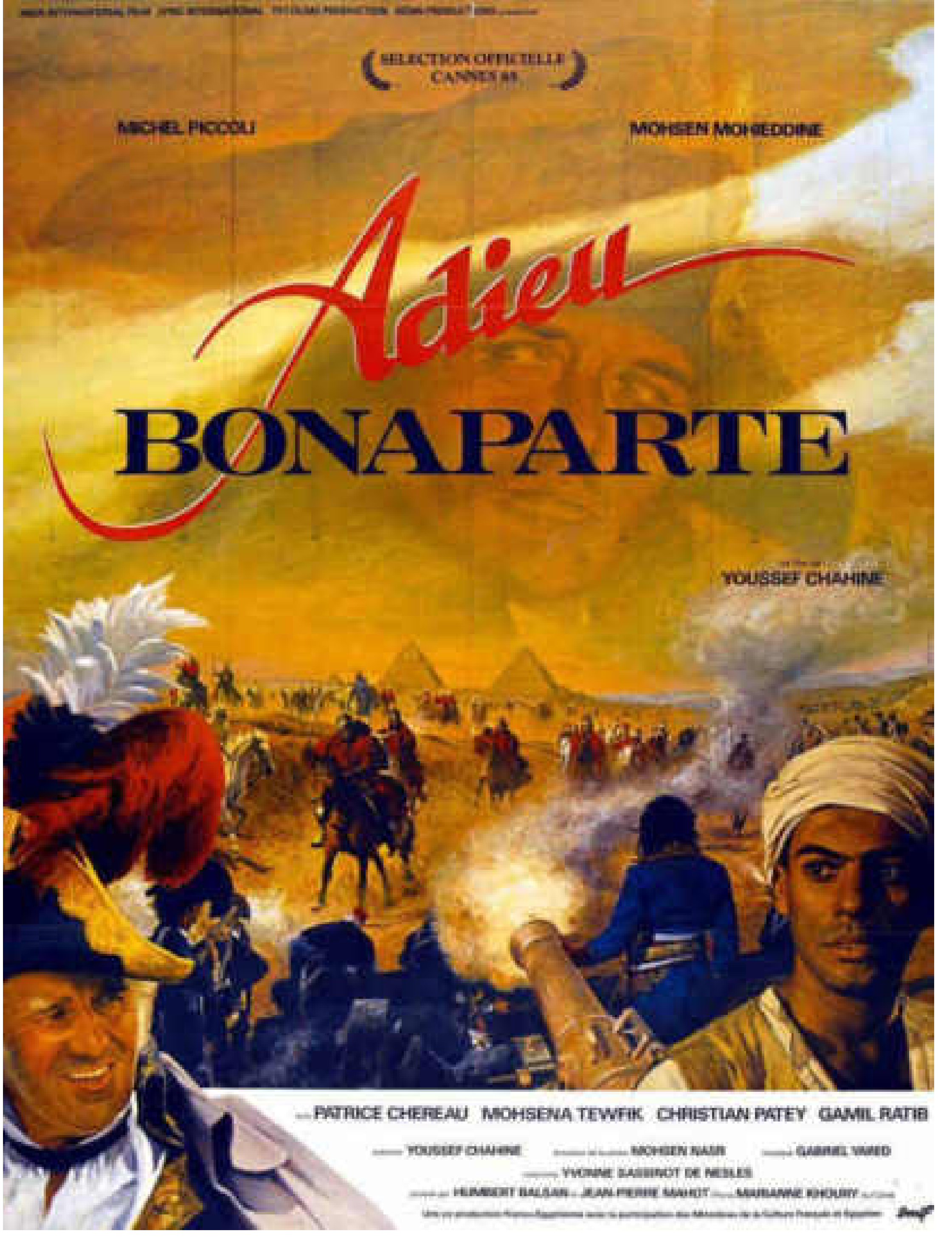
يوسف شاهين

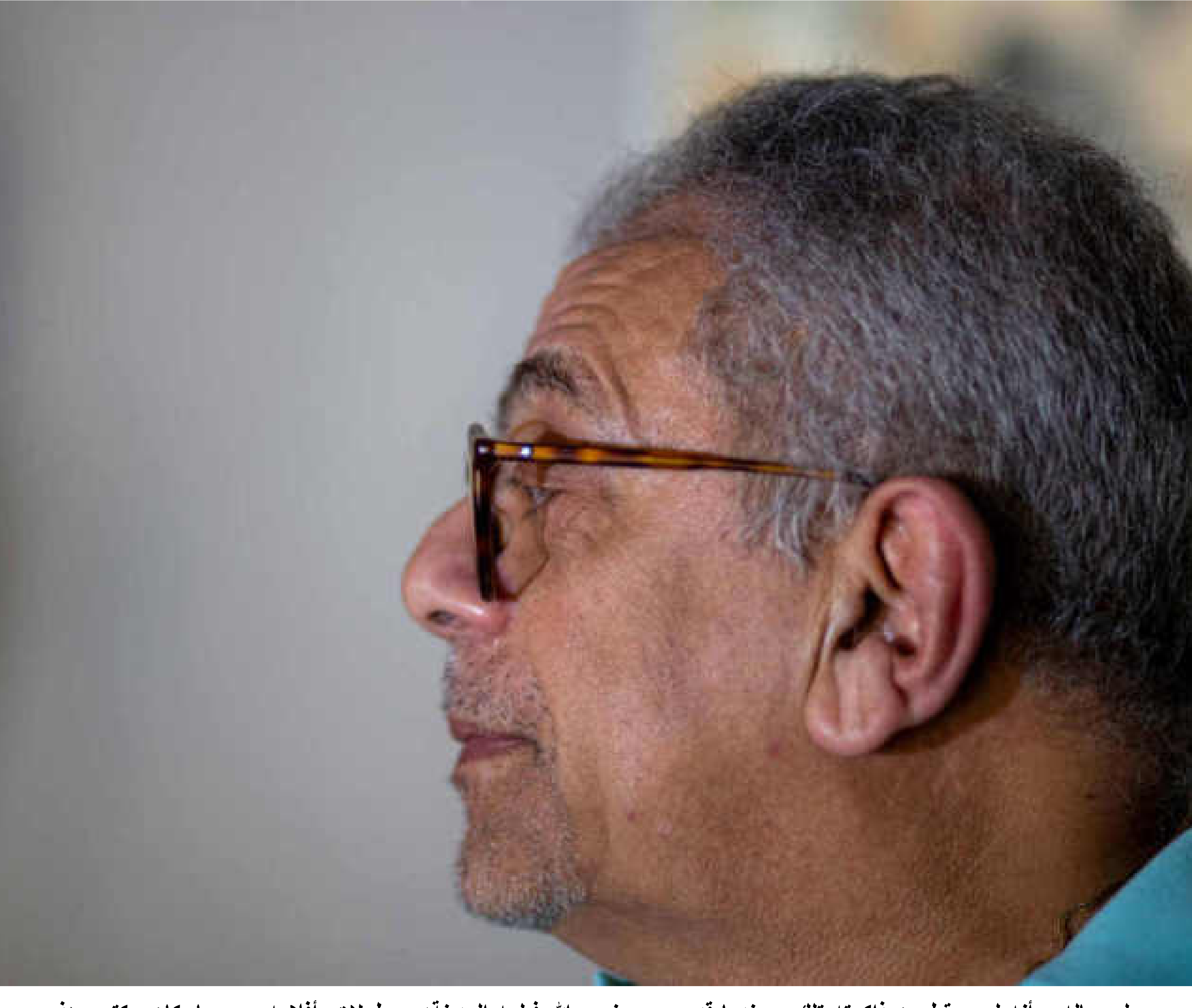
وجود الأطفال! فيلم جميل وعصري وبسيط يؤكد أن رقة المرأة تخفي أنيابا تظهر في الوقت المُناسب.

سرقات صيفية: تبعات ثورة يوليو من وجهة نظر طفل!

ما دفعه لتقديم فيلمه الأول بهذا القدر من المُغامرة والمُخاطرة أنه كان يمتلك قدرا من المال دفعه لتقديم أول أفلامه "سرقات صيفية" من دون الاستعانة بأي نجوم شباك، ولا حتى نجوم نصف معروفين، ولكنه صب اهتمامه على اختيار فريق عمل من أكثر رجال الصناعة حرفة وموهبة، رمسيس مرزوق مُدير تصوير، مُساعده سمير بهزان، ديكور أنسي أبو سيف، مُوسيقى عمر خيرت، مُونتاج رحمة مُنتصر، مُساعده الأول رضوان الكاشف، تصميم ملابس ناهد يسر الله، أي أنه قرر أن يقدم تجربته الأولى للسينما وهو مُدجج بكل العناصر الفنية التة تسمح له بتقديم عمل سينمائي مُتميز فنيا، وكان عام 1988م هو عام الميلاد الفني للمُخرج يسري نصر الله، الذي قرر أن يتمرد من خلاله على تاريخ أسرته الأرستقراطية، وعلى أستاذه ومُعلمه يوسف شاهين، وعلى الكثير من المُسلمات في تاريخ السينما المصرية.

قرر فجأة ألا يوقفه شيء أو شخص عن تقدم فيلمه الأول بالشكل والأسلوب الذى يطمح فيه ويتمناه عندما رفضت يسرا دور البطولة، وخافت- كما أخبرته- من عواقب تقديم فيلم ضد قرارات عبد الناصر الاشتراكية، استبدلها "بمنحة البطراوي"، وإذا ما كان تاريخ أي مُخرج يُقاس بقيمة الأفلام التي قدمها، فهو يقاس أيضا بقيمة وأهمية النجوم الذين استعان بهم، أو كان له فضل اكتشافهم، أحداث فيلم "سرقات صيفية" تدور في مطلع الستينيات، قبل قرار عبد الناصر بتحديد الملكية الزراعية، وفي قصر ريفي تقطنه عائلة أحد الإقطاعيين. تدور الأحداث حيث تجتمع نساء العائلة والجدة والأطفال لمُناقشه فكرة بيع الأرض لأحد رجال الحُكم الجديد الذي ينتمي لأصول ريفية، بين فريقين من السادة الملاك أصحاب الأرض، ومجموعة من الخدم الفلاحين تدور الأحداث من وجهة نظر الطفل/ ياسر الذي تربطه علاقة صداقه مع أحد أبناء الفلاحين، ولكن عائلته ترفض هذه الصداقة، وتقف لها بالمرصاد؛ نظرا للفروق الاجتماعية الضخمة بين ابن السادة أصحاب الأرض، وبين ابن الفلاحين، وهو نوع من الرفض لم تستوعبه عقلية الطفل الذي كان يستمتع بمُشاركة صديقه/ ابن الفلاحين في كل تفاصيل الحياة، ومنها السباحة في الترعة، والتعرض للإصابة بمرض البلهارسيا، الذي لا يفرق بين جسد ابن الباشوات، وجسد ابن الفلاحين، ونظرا لأن الطفل ياسر كان مهموماً بما يسمعه من أحاديث نساء العائلة بأنهم في ضائقة مالية تجبرهم على بيع الأرض التي يمتلكونها جيلا بعد جيل، فقد قفز في عقله الصغير بأنه يمكن له أن يساهم في حل المشاكل المادية لأسرته، إذا ما قام ببعض السرقات الصغيرة من الأثرياء الجُدد بمُساعدة صديقه الطفل ابن الفلاحين على طريقة روبن هود، ولكن تنتهي المُغامرة بكشف أمر تلك السرقات التي يذهب ضحيتها الفلاح الصغير، بينما ياسر لا يناله أي نوع من الاذى ولا حتى التأنيب، وتمضي السنوات ويسافر ياسر إلى لبنان، ويعمل مصورا صحفيا، وعندما يأخذه الحنين لقريته ليتفقد ما آلت إليه أحوال الفلاحين؛ يكتشف أن صديقه بقي





على حاله، وأنه لم يسقط من ذاكرته تلك المُغامرة المجنونة التي راح هو ضحيتها فقط لمُجرد كونه ابن فلاح فقير، ويلتقط ياسر صورة فوتوغرافية لصديقه قبل أن تحمله سيارة نقل مع قطيع من الفلاحين تم تجنيدهم في طريقهم للحرب في العراق!

بيجماليون بين شاهين ويسري!

أسطوره أن فنانا نحت تمثالا غاية في الروعة، ومن فرط إعجابه بما صنع تمنى من الآلهة أن تبعث الروح في تمثاله الحجرى، فلما كان له ذلك وأصبح التمثال الحجري بشرا مُكتمل المواصفات؛ تمرد على صانعه، الذي استبد به الغضب؛ فقام بتحطيمه!

عندما قدم يسري نصر الله فيلمه المدينة؛ سخر منه يوسف شاهين، ويبدو أيضا أنه أسمعه بعض الكلمات القاسية المريرة؛ لأنه من وجهة نظر شاهين اختار لدور البطولة باسم سمرة وراهن عليه، وهو مُمثل مُبتدئ لا يعرفه أحد، وليس له أي ثقل في سوق التوزيع! وقد أحدث هذا الرأي نوعا من المرارة في نفس يسري نصر الله الذي توقع تفهم أستاذه لحقه في اختيار الوجه الذي يرى فيه تجسيدا للشخصيه التي رسمها في مُخيلته! والمضحك أن يوسف شاهين بدا كمن يعمل إسقاطا على حالته وعلاقته بالمُمثل الشاب حينئذ مُحسن مُحيي الدين الذي قدمه في فيلمه "إسكندريه ليه؟"، واعتبره أيقونة حظه، وأفضل من يجسد بطولات أفلامه، وربما كان يكتب هذه الأفلام على مقاس مُحسن مُحيي الدين، والحقيقه أنه كان وجها مُبشرا، ومُمثلا يحمل صفات لا تتوافر لمُعاصريه، منها القدرة على الرقص والغناء كما حدث في فيلم "اليوم السادس"، وهو الفيلم الذي أهداه شاهين لنجم الاستعراض الأمريكي جين كيلي، وعبر من خلاله عن حلمه في تقديم أفلام يتخللها الاستعراض والغناء، وهي رغبة دفينة تم إجهاضها بعدما قرر مُحسن مُحيي الدين التوقف عن العمل في السينما؛ مما تسبب في أزمة نفسية عانى منها شاهين لسنوات، وعجز عن تجاوزها، وحاول في فيلم "إسكندرية كمان وكمان" أن يعبر عن تلك الصدمة، ويقدم

بديلا لنجمه الذي صنعه على عينه وأيده بمجموعة من الأدوار الجيدة، ولكنه خذله بقسوة، تاركا إياه يسبح في أوهام أحلامه، ولم يكن عمرو عبد الجليل إلا رهانا خاسرا رغم كل ما أحاطه به يوسف شاهين من رعاية وعناية، ولكنه لم يكن إلا صورة باهتة، أو نيجاتيف لقدرات مُحسن مُحيي الدين، ومع الأيام، بدلا من أن يكون نموذجا لهاملت الذي تمنى يوسف شاهين تقديمه أصبح عمرو عبد الجليل صورة باهتة من اللمبي!

كان يسري نصر الله مُساعدا لشاهين في "إسكندرية كمان وكمان"، رغم أنه في هذا التوقيت قد بدأ عمله كمُخرج مُستقل، وعاش مُعاناة شاهين وعذابه بعد اختفاء نجمه المُفضل من حياته، ومع ذلك فلم يحاول أن يستسلم لسُخرية شاهين منه عندما أسند بطولة فيلم "المدينة" لباسم سمرة؛ فقد كان مُؤمنا بقدراته الفنية، وراهن عليه بكل تاريخه ومُستقبله، ويبدو أنه كسب الرهان؛ فقد أصبح باسم سمرة مُمثلا له شأن سواء في الدراما التليفزيونية، أو السينما، ولكنه لم يصبح نجما للشباك، وهو أمر لا يعنى كثيرا مُخرج مثل يسري نصر الله الذي يقدم أفلاما تحمل وجهات نظره في الحياة، وتحقق أحلامه الفنية من دون اعتبار للمقاييس التجارية.

تدور أحداث فيلم "المدينة" في سوق روض الفرج أثناء سعي الحكومة لإزالته ونقله لمنطقه العبور، ومقاومة أهل المنطقة لمحاولات الحكومة، وتصديهم لهذا القرار، بطل الفيلم باسم سمرة هو ابن لتاجر بسيط من سكان روض الفرج، وكان يحلم بدراسة فن التمثيل، ثم جاءته فرصة السفر مع فرقة هواة تقدم عروضاً في باريس عاصمه النور، وهناك لا يجد فرصة لأحلامه؛ فيقرر عدم العودة إلى مصر، ولا يجد فرصة لكسب الرزق إلا بيع نفسه لسماسرة مُباريات المُلاكمة غير القانونية، ويظل مُطاردا من الشرطي؛ لأنه لا يحمل أوراقا رسمية تسمح له بالبقاء على أرض فرنسا، الفيلم لا يحمل أي حلول وردية؛ فالشاب المصري "باسم سمرة" لا يحقق مُعجزات، أو يصبح مليونيرا خلال سنوات بسيطة، ولا تتساقط تحت أقدامه



فتيات باريس، ولا أي وهم مما تبيعه الأفلام التي تخاصم المنطق وتبيع الأوهام، لكنه يتعرض للنصب والتنكيل، ويكاد يفقد حياته بعد أن أحاط به مجموعة من البلطجية من المُهاجرين الذين يمارسون أعمالا غير شرعية.

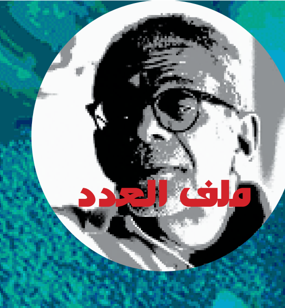
من المشاهد البديعة التي قدمها فيلم "المدينة" تجمع بعض شباب منطقة روض الفرج؛ للاستحمام في النيل وهم في حالة من النشوة، يتبادلون النكات والغناء، ويحمل كل منهم زجاجة بيرة بينما يسبح بجسده، مُستندا على إطار من المطاط، وتنعكس على صفحة النيل إضاءة العمارات الشاهقة المُنبعثة من الجانب الآخر من منطقة روض الفرج، وهي منطقة الزمالك وما تمثله من مظاهر مُجتمع يختلف تماما في كل مكوناته الاجتماعية والاقتصادية لمنطقة سوق روض الفرج.

لم يفكر يسري نصر الله أن يسلك نفس منهج المُخرج صلاح أبو سيف الذي كان يحمل غلا اجتماعيا لسُكان الزمالك، وكأنهم يمثلون كل أشكال الشر والفساد الاجتماعي، وكان يروق له أن يقدمهم في مظاهر انحلال؛ فنسائهم في حالة شبق حيواني، يسعين لاصطياد رجال الجانب الآخر من النيل "منطقه بولاق" كما حدث في فيلمه "الأسطى حسن"، عندما قدم السيدة الأرستقراطية/ زوزو ماضي القاطنة في حي الزمالك الراقي، وهي تكاد أن تُجن على الأسطى حسن الصنايعي الفقير الذي يقطن في حي بولاق، ولا يمتلك إلا صنعته وقوته البدنية التي توحي بفحولة جنسيه؛ فتستدرجه بوسائل الأغنياء الرخيصة، وتقضي معه وقتا مُمتعا لا يقاومه المسكين حتى تقرر السيدة أن تطرده من جنتها بعد أن فرغت منه، وحققت رغباتها معه!

أسلوب بدائي رخيص في طرح فكرة الاختلافات الطبقية بين أهل الزمالك وأهل بولاق!

لم يقع يسري نصر الله في هذا التصنيف المقيت، ورغم أنه ينتمي إلى أسره يمكن تصنيفها ضمن الأرستقراطية، أو البرجوازية العليا والثقافة الفرانكوفونية، إلا أنه لم يحمل أي ضغينة، ولا أفكار سلبية ضد أبناء الطبقات الأقل اجتماعيا، بل فلنقل: إنه كان أكثر ميلا لتفهمهم وإنصافهم فيما قدمه من أفلام سينمائية كما حدث في "بعد الموقعة"، و"الماء والخضرة والوجه الحسن".

يسري نصر الله عاشق للجمال وللإنسان بكل مستوياته الاجتماعية، لا يبحث عن قضايا يعالجها من خلال أفلامه، ولكن عن حالات إنسانية تستحق التوقف عندها وتأملها، وربما هذا أحد أسباب تميز أفلامه؛ فهو يقاوم قبح الحياة من خلال فن السينما وجمالياته.



سينما

يسري نصر الله: إعادة الصياغة الذاتية للتاريخ



محمود الغيطاني

مصر

قد يرى البعض أن فيلم "سرقات صيفية" 1988م للمُخرج يسري نصر الله مُجرد فيلم تاريخي يعرض تاريخ مصر الاجتماعي والسياسي والاقتصادي بعد ثورة/ الانقلاب العسكري 1952م، لكنه في حقيقته كان فيلما شديد الذاتية يعرض فيه المُخرج أجزاء كبيرة من حياته وسيرته الذاتية، وأثر الثورة وقراراتها الاشتراكية عليه وعلى عائلته؛ ومن ثم طبقته الاجتماعية التي انهارت تماما وتفسخت بسبب هذه القرارات الاشتراكية التي أعلنها عبد الناصر من تأميم مُمتلكات الإقطاعيين وأخذها عنوة باسم الشعب أو الدفاع عن حقوق الفلاحين، أي أن المُخرج أراد من خلال فيلمه الأول إعادة صياغة التاريخ مرة أخرى من خلال وجهة نظره الشخصية، ومن خلال مُعايشته لما حدث بمنظور شديد الذاتية، يخصه وحده كأحد الأشخاص الذين عانوا مما حدث بعد ثورة/ انقلاب 1952م.

لا يمكن إنكار ثقافة المُخرج يسري نصر الله التي لا ينفيها من خلال تقديمه لفيلمه؛ فلقد كتب السيناريو، كما يراه، ومن منظوره الذاتي، ونفذه، كفيلم، كما رأى أو كما عانى مما حدث من سياسات عبد الناصر الاشتراكية.

حصل نصر الله على بكالوريوس كلية الاقتصاد والعلوم السياسية قسم الإحصاء عام 1976م، وسافر إلى بيروت؛ لمُمارسة النقد السينمائي من خلال جريدة السفير في الفترة من 1978م حتى 1982م، وحينما عاد إلى مصر عمل كمُساعد مُخرج مع المُخرج يوسف شاهين منذ 1982م، كما شارك يوسف شاهين في كتابة فيلمي "الوداع بونابرت" 1985م، و"إسكندرية كمان وكمان" 1990م، وأخرج عام 1995م فيلما تسجيليا بعنوان "صبيان وبنات"، أي أن المُخرج عمل في السينما إلى جوار يوسف شاهين فترة كافية جعلته يفهم آليات صناعة السينما، فضلا عن ثقافته الواسعة، وإلمامه بصناعة السينما من خلال عمله الطويل كناقد سينمائي.



من هنا أقبل نصر الله على تقديم فيلمه الروائي الأول "سرقات صيفية" من خلال تصويره على مقاس 16 مللي، ثم تكبيره فيما بعد إلى 35 مللي من أجل إمكانية عرضه في دور العرض، كما اعتمد على مجموعة من المُمثلين غير المعروفين، وغير النجوم؛ من أجل ضغط نفقات الفيلم والتقليل من ميزانيته، وهو الفيلم الذي تم عرضه الأول في أسبوع المُخرجين في مهرجان "كان" 1988م، ثم استمر عرض الفيلم في العديد من المهرجانات العالمية الأخرى، لكن رغم هذا الاحتفاء العالمي بالفيلم لم يشفع له ذلك في مصر؛ حيث رفض التليفزيون المصري عرضه، مثلا، بدعوى أنه دون المستوى- رغم عدم صحة ذلك- بل لأنه كان ينتقد فترة عبد الناصر الاشتراكية، بل وينتقد الثورة ذاتها، كما أن نهاية الفيلم لم ترق لأحد؛ حينما جعل الفلاح- الذي أُعلنت من أجله قرارات عبد الناصر الاشتراكية- يترك الأرض ويسافر للعمل في العراق في الوقت الذي كانت جثث المصريين هي التي تُستخدم في الحرب العراقية الإيرانية.

إذن، فلقد قدم نصر الله في أولى تجاربه السينمائية فيلما مغضوبا عليه من قبل الجميع؛ بسبب رؤيته الذاتية لثورة 1952م، أو تقديمه لرأيه الشخصي من خلال رؤية فنية في عبد الناصر وفترته السياسية والاقتصادية التي تركت أثرا سلبيا لا يمكن تجاهله على الطبقة الأرستقراطية التي كان ينتمي إليها المُخرج نفسه.

لا يمكن إنكار أهمية الفيلم الذي قدمه المُخرج رغم ذاتيته؛ فهو يعمل على إعادة صياغة هذه الفترة من خلال منظوره الشخصي، ومن خلال المُعاناة التي عانتها الطبقة التي تم تأميم مُمتلكاتها، وكيفية سقوطها وتفسخها؛ بسبب هذه القرارات الجائرة- بالنسبة لهم- أي أن الفيلم يقدم وجهة نظر مُغايرة لما هو سائد، ويحرص على تتبع هذا الوجه الآخر الذي لا نعرف عنه شيئا لحياة هذه الطبقة التي لم يهتم بها أحد، ولم يلتفت الآخرون لأثر هذه القرارات عليها، بل كان الاهتمام الكامل بطبقة الفلاحين وأثر ما حدث عليهم، بينما الطبقة المُتضررة مما حدث لم يلتفت إليها أحد، ومن هنا تأتي أهمية الفيلم الذي يقدم- ربما لأول مرة- الأثر العميق لانهيار هذه الطبقة من خلال ابن من أبنائها كما عايشها ورآها وشعر بها، وأثرت عليه.

يتناول الفيلم العلاقة بين طبقة الإقطاع وبين قرارات ثورة يوليو الاشتراكية؛ فهو سيرة ذاتية للمُخرج تبدأ أحداثها في يوليو 1961م؛ حيث تاريخ القرارات الاشتراكية التي أعلنها الرئيس جمال عبد الناصر وتأثيرها على أسرة الطفل "ياسر" الإقطاعية، وثورتهم على القرارات التي أفقدتهم الكثير من ثرواتهم نتيجة هذا التأميم، في الوقت الذي يرتبط فيه ياسر بصداقة مع الطفل "ليل" الفلاح الفقير، ومع مرور السنوات يضطر ياسر للسفر إلى القاهرة؛ ليتم تعليمه، ثم إلى بيروت للعمل كصحفي هناك، وحينما يعود إلى بلدته يجد بيت العائلة قد تهدم. يلتقي ياسر بصديقه



ليل الذي يستعد للسفر إلى العراق للعمل هناك نتيجة للأحداث التي يمر بها البلد، وتمتد هذه الأحداث- كما يكتب المُخرج على الشاشة- حتى عام 1982م.

يؤكد نصر الله على التفسخ الاجتماعي الذي حدث لطبقته بسبب هذه القرارات؛ فنرى الأم تطلب الطلاق، والعمة تُقرر الزواج من رجل سياسي انتهازي مُقرب من السُلطة؛ لعله يُخفف من خسائر العائلة بسبب القرارات الاشتراكية، والجدة تعيش في عالمها الخاص، والخادمة السوداء تفقد عقلها لاتهامها بالسرقة بعدما قضت عمرها تخدم العائلة، وابنة العم "داليا" تُناصر الفلاحين، وتسرق أجهزة الراديو من المنزل؛ لتقديمها إليهم حتى يستمعوا لخُطب عبد الناصر، وترتبط بصداقة حميمة مع "عبد الله" الفلاح الذي تخرج في الكلية الحربية، كذلك الطفل ياسر الذي يقوم بدور المُشاهد والمُتابع لما يدور من حوله والذي يرتبط بصداقته "بليل" ابن الفلاحين، والذي يشهد طلاق أمه، وموت جدته، ويحاول تقليد روبين هود؛ فيسرق الأغنياء ليعطي الفقراء، ولكن يتم القبض على صديقه ليل ذات مرة يقومان فيها بالسرقة، ويقضي عدة ليال في السجن.

هنا يتبين لنا أننا أمام فيلم يريد التأكيد على أن ما حدث في ثورة 1952م من أجل التغيير لصالح الفلاحين لم يكن في صالح أحد على الإطلاق؛ فلا الفلاحون استفادوا مما حدث، بل هجروا الأرض وسافروا للعمل في العراق، ولا الطبقة الإقطاعية استفادت، بل تم تدميرها وتفسخها الاجتماعي بالكامل، بل وأدت هذه القرارات إلى إفلاسهم، ولم يستفد في النهاية مما حدث سوى مجموعة من الوصوليين ممن كان في أيديهم الأمر، أو ممن التحقوا بالكليات الحربية.

لا يمكن لوم المُخرج- سواء كان مع أو ضد الثورة/ الانقلاب- على رؤيته الفنية التي يقدمها هنا؛ لأنه ليس من المطلوب منه أن يكون مع التاريخ الرسمي الذي يتم تصديره للجميع، فهو يقدم رؤيته الفنية من خلال منظوره الشخصي الذي يراه مُفيدا لفيلمه، والأهم بالنسبة لنا في نهاية الأمر هو مدى مقدرة المُخرج على تقديم رؤيته من خلال شكل فني ناجح ومُتماسك أم لا، ونحن هنا لا يمكن لنا إنكار أهمية الفيلم الذي قدمه نصر الله كتجربة روائية أولى في سياق السينما المصرية في فترة الثمانينيات، واعتباره من الأفلام التي أضافت للتاريخ السينمائي سواء على المستوى الجمالي، أو من حيث الفكرة؛ ومن ثم يكون نصر الله من المُخرجين الذين ساهموا في صناعة سينما جيدة في فترة هي من أسوأ الفترات في تاريخ السينما المصرية؛ حيث كان المُنتج السعودي هو المُسيطر على مقدرات صناعة السينما في مصر، وهو الذي يعمل على توجيهها من خلال رأس المال المُتحكم في صناعة السينما؛ الأمر الذي جعل نصر الله يعمل على الهروب من هذا المُنتج المُسيطر على كل شيء؛ وبالتالي كان إنتاج الفيلم بعيدا عن الحلقة الضيقة المُتحكمة في سوق الإنتاج السينمائي المصري الذي مال إلى ما أُطلق عليه بسينما المقاولات.

من الجزء الثاني من كتاب "صناعة الصخب: ستون عاما من تاريخ السينما المصرية 1959- 2019م" للمُؤلف





خمسة عادوا: قصة اللعب بفن السينما قصة الحرب.. خيوط خفية



أشرف سرحان

مصر

بالصدفة، وأثناء فترات الملل اليومي من الأحداث المُحيطة والملل من الكتابة الميكانيكية الرتيبة عن صُناع سينما وأفلامهم المُدعية ثقافة، وفنا، وتضخم ذات، قرأت في إحدى الصُحف العربية، أعلى مقال، عنوانا عريضا اسمه "خيوط غير مرئية، خمسة عادوا". في البداية جذبني العنوان، ومنه شردت مع المقال، واكتشفت أنه يتحدث عن فيلم رائع أنتجته منصة "نيتفلكس" 2017م.

لم يكن عندي ساعتها أي فكرة عن الفيلم، ووجدتني أنهي المقال لأبحث عن الفيلم وأشاهده، ويا لروعة السينما التسجيلية! عدت إلى المقال لأشكر كاتبته على انتشالي من حالتي إلى حديقة السينما الجميلة.

الفيلم الذي شاهدته هو مُسلسل فيلمي وثائقي مُدته ثلاث ساعات مُقسمة على حلقات ثلاث متساوية عن مُغامرة حقيقية لا يفصلها عن الموت غير خيوط لا مرئية قام بها خمسة مُخرجين من أساطير هوليوود في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، ومُغامراتهم القاتلة عن دورهم العجيب والخفي فترة الحرب العالمية الثانية، وهم: فرانك كابرا، وجون فورد، وجون هيوستن، وجورج ستيفنز، وويليام ويلر. الفيلم مبني على رواية "خمسة عادوا: قصة هوليوود والحرب العالمية الثانية" للكاتب مارك هاريس، وهو روائي وسيناريست له إنتاج مُهم في التليفزيون والسينما الأمريكية، أما الفيلم فإخراج: لوران بوزيرو.

يرافق الحكاية تعليقات ومُقابلات مع خمسة من أساطير هوليوود الحاليين هم: ستيفن سبيلبيرج، وفرانسس فورد كوبولا، وجييرمو ديل تورو، وبول جرينجراس، ولورنس كاسدان، ويعلق على الفيلم النجمة ميريل ستريب بشكل أكثر من رائع، والتي فاز تعليقها بعدة جوائز فيلمية مُهمة.

هؤلاء المُخرجون الخمسة تم تجنيدهم من قبل الإدارة الأمريكية بعد أن دخلت أمريكا الحرب العالمية الثانية التي لم تصل الحرب إلى أراضيها بشكلٍ فعلي،

وظلت طوال ثلاث سنوات ونصف من بداية الحرب حتى لحظة إعلانها المُشاركة الفعلية فيها في مأمنٍ؛ بوصفها خطاً خلفياً للحلفاء، وتمدهم بالسلاح والغذاء من دون أن تعرّض نفسها لهول الحرب الحقيقي الذي خضعت له أوروبا وشمال إفريقيا.
هذا الحال تغير حينما اضطُرت بحلول شهر مايو 1942م إلى الدخول الفعلي في الحرب، وكانت مهمة الخمسة أساطير الإخراجية هي تصوير المعارك الحربية وإرسالها إلى الإدارة الأمريكية لإذاعتها في دور العرض ضمن ما يسمى نشرة الأخبار السينمائية، أو الجريدة السينمائية، والغرض الخفي خلف هذا هو شحن الجمهور ضد الأعداء في الرايخ الألماني، وأيضا إيجاذ وسيلة لجمع التبرعات من جمهور السينما للمجهود الحربي، وتشكيل وعي جديد لدى الجمهور المُتلقي عن العالم الذي يجب أن يخضع لمشيئة الولايات المُتحدة الأمريكية!
عندما جاءت الحرب كان جهد الدعاية لكسب قلوب وعقول الجنود والمدنيين الأمريكيين أمرا حيويا للغاية. لا شيء آخر لديه قوة الفيلم للتثقيف والإلهام؛ لذلك لم يكن لدى الرئيس الأمريكي، روزفلت، والجيش خيار سوى اللجوء إلى هوليوود للحصول على المُساعدة.
في خطوة غير مسبوقة، تم تكليف العمل بأكمله إلى حفنة من المُخرجين السينمائيين الأكثر شهرة في هوليوود، مصحوبة بحرية إبداعية على صناعة الأفلام في مناطق القتال لم يكن أحد يمتلكها من قبل أو كان سيحصل عليها مرة أخرى. إنها هوليوود، إنها أمريكا التي سيطرت على جهد خمسة أساطير الإخراج: جون فورد، وليام ويلر، جون هيوستن، فرانك كابراو، وجورج ستيفنز، الموهوبين على قدم المساواة، الذين نراهم في الفيلم يتنقلون في كل فرع من فروع الخدمة- الجيش والبحرية والقوات الجوية والمُحيط الأطلسي والمُحيط الهادئ- من مُنتصف الطريق إلى شمال إفريقيا، من نورماندي إلى سقوط باريس وتحرير مُعسكرات الموت النازية.
في النهاية، رغم أن أيا منهم لم يظهر من دون تمييز، إلا أنها أنتجت مجموعة من الأعمال التي كانت ضرورية لكيفية تصور الأمريكيين للحرب، وما زالوا يفعلون ذلك.
يروي الفيلم قصة هؤلاء المُخرجين الخمسة الذين كانوا من أهم صُنّاع السينما الهوليوودية في لحظة إعلان الولايات المُتحدة الأمريكية الحرب على اليابان؛ رداً على الغارة الجوية المُباغتة على بيرل هاربر Pearl Harbor، والتي نفذتها البحرية الامبراطورية اليابانية في 7 ديسمبر 1941م على الأسطول الأمريكي القابع في المُحيط الهادئ ضمن قاعدته البحرية في ميناء بيرل بجزر هاواي. هنا أصبحت الولايات المُتحدة في تلك اللحظة طرفاً عسكرياً مُباشراً في الحرب الدائرة، وأصبح من الضروري القيام بالتحرك العسكري اللازم وتوثيقه كما يجب؛ الأمر الذي تطلب انضمام المُخرجين الخمسة إلى القوات المُسلحة بغية توثيق الحرب العالمية الثانية.
يتتبع الفيلم المُخرجين الخمسة الكبار، ويعرض بشكل كبير حياتهم المهنية قبل الحرب وبعدها، وكيف كانوا يعيشون في نعيم ودلال الوسط الفني الهوليودي الفخم، ثم ينتقل إلى كيفية دخول المُغامرة ومواقفهم الحربية من خلال مصالحهم الفنية المُتنافسة في زمن الحرب. كيف أثرت خدمتهم على عودتهم بعد الحرب

A NETFLIX ORIGINAL DOCUMENTARY SERIES
NARRATED BY ACADEMY AWARD® WINNER MERYL STREEP
FEATURING
STEVEN SPIELBERG GUILLERMO DEL TORO FRANCIS FORD COPPOLA
LAWRENCE KASDAN PAUL GREENGRASS
FIVE CAME BACK
THEY SHOWED THE WAR TO THE WORLD
THE STORY OF
FRANK CAPRA JOHN FORD JOHN HUSTON GEORGE STEVENS WILLIAM WYLER
NETFLIX | MARCH 31

إلى هوليوود. وبذكاء كبير من المُخرج يتم إقران قصصهم مع خمسة من أهم صانعي أفلام هوليوود الحاليين، حيث يقدمون تعليقات ووجهات النظر عن الخمسة المُغامرين، فيتحدث المُخرج جييرمو ديل تورو عن فرانك كابرا ، وبول جرينجراس يعلق على جون فورد، وفرانسيس فورد كوبولا يتحدث عن جون هستون، ولورنس كاسدان يشرح حياة جورج ستيفنز، وستيفن سبيلبرج يفسر ويعلق علي حياة وليام ويلر.

ربما يكون أفضل جزء من هذا الفيلم الوثائقي البارز- والذي يستخدم كل الأدوات الجمالية في السينما- هو اللقطات الأصلية التي التقطها هؤلاء المُخرجون الخمسة أثناء الحرب، والبعض منها شنيع للتأكيد علي هول الحرب، لكن العمل يجب أن يؤتي ثماره السياسية، ويستثمر الحرب ويحلبها حتي آخر قطرة، فقد تركت الغارة الجوية اليابانية على الأسطول الأمريكي أثرها العميق على الناس في الولايات المُتحدة؛ فتغيرت نظرتهم القائمة على الحياد في الحرب الأوروبية إلى الانتقال لحالة العسكرة الكاملة وحمل السلاح، وهنا برزت الحاجة لحضور هؤلاء المُخرجين كحالةٍ أساسية في تغذية الروح الوطنية لدى العامة، ودعم التحول العسكري؛ فمُشاركة أهم مُخرجي هوليوود في تلك الفترة في العمل الميداني الحربي كان أمراً مُثيراً للاهتمام على عدة جبهات؛ حيث أنهم، بالتأكيد، كانوا قادرين على الإعفاء من هذه المهمة لو أنهم أرادوا ذلك؛ نتيجة صلاتهم وأسمائهم المعروفة، ولكن من ناحية أخرى، أخضعتهم السياسة الأمريكية، وبالتنسيق المُمنهج مع وزارة الدفاع الأمريكية في تلك الفترة من أجل كسب نتائج سياسية، بل وتجنيد السينما وهوليوود لفرض السياسة الأمريكية على العالم حتي يومنا هذا.

بالعودة للمُخرجين الخمسة الكبار وتعليقات المُخرجين الخمسة الحاليين، الضيوف، "الكبار أيضا" نرى كيف كان المُخرج جورج ستيفنز معروفا بأفلامه الكوميدية المرحة، وكيف أصبح كابرا مرادفا للمشاعر، لم يتعامل هؤلاء المُخرجون مع موادهم الموضوعية بنفس الطرق. كما يشرح ديل تورو وجهة نظره في جون فورد الذي يقترب منه على نطاق أسطوري وملحمي ويتحدث في تفاصيل حياتية. أما جون هيوستن فتسير حكايته مثل مُغامرة على لسان مُخرج من الضيوف المُعلقين، ويدخل المُخرج ويلر إلى تفاصيل دقيقة عن المُخرج ستيفنز حد الاقتراب منه بشكل رائع وكإنسان بشكل لا يصدق، ونظرا لأن المُخرجين كانوا يمارسون دورهم في الوطنية ورفع الروح المعنوية، ناهيك عن أنهم كانوا يعملون من خلال، وحول نوع مُختلف تماما من التصوير السينمائي لم يعهدوه من قبل.

يسير الفيلم بشكل رائع ومُسل كأنه فيلما روائيا من نوع خاص جدا يشد كل مشهد إلى الذي يليه، وتتقافز إلى ذهنك طوال الوقت أسئلة عن الكذب الإعلامي واستخدام الكاميرا في تأكيد الكذب، بل وغسله حتى يصبح حقيقة، ورغم أن اللقطات القديمة واقعية ووثائقية جدا، إلا أنها استُخدمت لخدمة الروح الوطنية والسياسة.

روعة مشاهد النصر تتكشف بشكل مُذهل، حتى في صور مُعسكرات الاعتقال النازية تجد فيها الاستجابة العاطفية، وكذلك مشاهد اكتشاف وتحرير مُعسكر ومُعتقل "داخاو" الألماني الشهير الذي أقامه هتلر للتعذيب ونفي المُعارضين واليهود، والذي عالجه في الفيلم اليهودي ويلر عن عائلته في فرنسا، تُظهر مدى الإثارة والإقناع والثقة جيدا. فيلم "خمسة عادوا" يترك أثرا أثناء مُشاهدته حتى لو كنت مُعارضا لكل الأفكار الأمريكية، رغم أن الحرب العالمية الثانية كانت مُغطاة جيدا خلال فصول التاريخ المعروفة، إلا أن هذا الفيلم نظر إليها من بعيد، وبشكل أقرب من خلال حكاية المُغامرون الخمسة الكبار، والذين تغيرت أفلامهم بعد العودة وأصبحت ذات خط إنساني أعمق، حتي أن المُخرج ويلر، مثلا، حصل على 12 ترشيحا لأفضل مُخرج رغم فقدانه حاسة السمع بسبب الحرب! وباقي الخمسة فازوا أيضا بكل جوائز السينما العالمية بعد عودتهم من خلال إنتاجهم الذي قاموا به بعد الحرب، وتغير تركيباتهم ووعيهم الثقافي والإنساني. فيلم أنصح بمُشاهدته إذا ما كنت عاشقا للسينما وتاريخها ولك صلة بروح هؤلاء المُبدعين الكبار .


جون فورد
فرانك كابرا
جورج ستيفنز
جون هيوستن
ويليام ويلر



السينما العصامية الأهوازية

أراد ماركس أن يتحد عمال العالم، وأريد أن يتحد صانعو الأفلام في العالم

آكيرا كوروساوا



حبيب باوي ساجد
الأهواز

ترجمه عن الفارسية:
سعيد إسماعيل
إيران

المُقدمة

هناك أشياء، الكتابة عنها تشبه الإخبار عن السر المختوم، والسر الذي ينكشف لم يعد سرًا؛ الجميع سيعرفه، سيدركون السر. مع ذلك، فإن إخبار بعض الأسرار لا يقلل من أهميتها، تظلّ دائمًا أسرارًا؛ ربما بهالة غامضة أوسع.

للوهلة الأولى، قد يرى الجمهور؛ الأفلام والروايات والقصص والشعر وأي نوع أدبي آخر، وكذلك المُوسيقى واللوحات والمنحوتات والصور الفوتوغرافية، مُجرد أعمالٍ فنية، ولا علاقة لها بمُؤلفيها-ألم يعلنوا موت المُؤلف؟ لكن عندما تغرق في العمل الفني وتغوص فيه عميقًا، وعندما ترى نفسك جزءًا من هذا العمل، لا يمكنك أن تغض الطرف عن أسراره. في الأساس، أنت بالذات تظهر على أنك سر هذا العمل، وماذا لو رفعت الستار من وجه العمل: "عندما يسقط الستار، لا أنت تبقى ولا أنا".

في بعض الأحيان، تختلط الأسرار فيك الواحد تلو الآخر، أو أنت تندمج فيها، ويصبح هذا الكيان المُندمج الواحد مُتعة لا يمكن تعويضها. ثم تأخذك هذه المُتعة إلى كيفية نشأة هذا العمل، وإلى أي حقبة وزمان كرَّس مُبتكر العمل نفسه لإنتاج العمل الفني، وهل كان جسمه فقط من خلق العمل أم سكب من نفسه لخلقه؟ لدرجة أن ويليام فوكنر شبَّه بدقة إبداع العمل بـ"تضحيات النفس".

على سبيل المثال، من الغموض معرفة أن مارسيل بروست كتب رواية ضخمة بحثًا عن الوقت الضائع في العزلة بسبب المرض، وهذا اللغز نفسه يمكن أن يكون مفتاحًا لعالم الرواية.

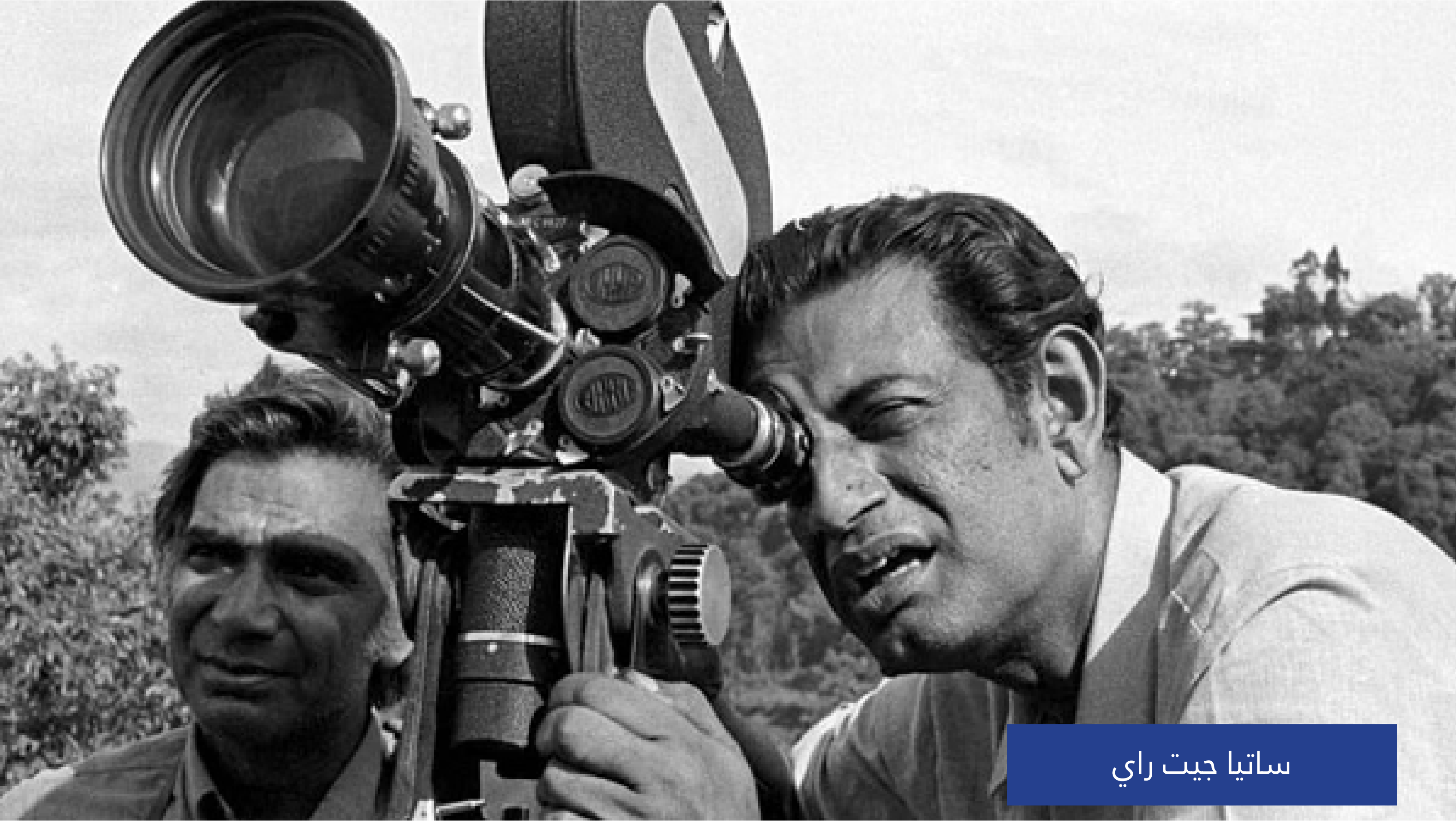
أو يمكن ذكر المئات من الكُتَّاب، والرسامين، والشعراء، وصانعي الأفلام، والمُوسيقيين، والمصورين، والنحاتين،

والمُترجمين، والمسرحيين الذين كرّسوا، بطريقة خاصة، حياتهم وأنفسهم لخلق أعمالهم ليتم تحريرها بالكامل من ذلك اليوم والزمان والشعور بالعذاب، الذي يضغط بيديه على رقابهم. والتي كانت طريقته الوحيدة للتخلص منه؛ هو خلق العمل الفنّي.
لقد سمعت الكثير من المرات وربما شاهدته بنفسي، كاتبٌ بكى ثم تبين أن بكاءه كان لبطل نصه الأدبي. فكَّر المُخرج السينمائي إنجمار برجمان في الانتحار لفترة طويلة، ولكن لاحقًا، نفسه التواقة وجدت ضالتها في السينما والمسرح، وعاش لما يقرب من قرن وترك ما يقرب من مئة عمل سينمائي ومسرحي وأدبي. أليس هذا سرًا بحد ذاته؟ يجب على مُشاهدي الأفلام الأهوازية أن يعرف في ظل الظروف الصعبة التي يمر بها المُخرج الأهوازي أثناء إنتاج فيلمه، وأن المُخرج الأهوازي يتعامل مع أناس ومُشاكل لا يواجهها صُنّاع الأفلام من دول الخليج على الإطلاق مع مثل هؤلاء الناس والمشاكل، رغم أن كلاهما عرب. أليس سرًا أن فضاءهما الفكري وهواجسهما تختلف من الأرض إلى السماء؟ أليس سرًا أن السينما على عكس الأدب تحتاج إلى رأس مال وقت إنشائها وأن المُخرج الأهوازي يتعهد بإخراج فيلم من دون أي دعم مادي؟ هل اكتشاف هذه الأسرار جميلٌ أم عدم اكتشافها؟ أم أن اكتشافها أو عدم اكتشافها لا معنى له على حد سواء، وأن الجمهور يتعامل مع العمل وليس مع صاحب العمل وكيفية خلق العمل؟
في يوم من الأيام، قيلت كل هذه التكهنات إذ يمكننا الآن، من خلال الوعي بها، والتأمل في جزءٍ من النص وخارج نص التجربة الشخصية التي جربتها بنفسي، ومُنذ البداية وددتُ في أن أشاركها مع الآخرين الذين يحاولون صناعة الأفلام وأن يكونوا رواة أوضاع عصرهم المتداولة.
ألم يقولوا: "لا تنظر إلى من يقول!" بمعنى آخر، لا ينبغي أن يفوق وزن المُتحدث الكلمات! لقد اعترفت بهذا مُنذ البداية. كل من لديه ما يقوله، لا جرم، يستحق أن نستمع إليه، طالما أنه لا يعيد الأقوال التي قيلت، بل يبوح بتجربته الشخصية جدًا.

آكيرا كوروساوا

لهذا كنت أكتب يومياتي بالتوازي مع إنتاج أول فيلم سينمائي- روائي طويل لي وهو يُعد الفيلم الأهوازي الأول من نوعه باللغة العربية. أعتقد أن هذه الكتابات قد تلهم شخص ما لصنع فيلمه الأول. خاصة صانعي الأفلام الأهوازييـن والسينما الأهوازيـة الوليدة، والتي يجب أن تعتمد أكثر على اللقطات الموضوعية وذات المحتوى بمنظور إنساني عالمي أكثر من روعة أدوات التصوير وتقنياته.
ومُنبثقة من عمق مُعاناة المُجتمع وهواجسه، خاصة خصوصية الجغرافية الأهوازية والتنقاضات الحياتية بين ثراء الأرض وبؤس الشعب. وقد يشجع هذا المقال صانعي الأفلام -الروائية القصيرة والوثائقية- الأهوازيين، أن يدخلوا غمار صناعة الأفلام الروائية الطويلة.

لنكتب السينما العصامية:
أولاً: نجاح صانعي الأفلام الشباب في كسر تعويذة إخراج فيلمهم الأول، أعتقد أنه من


ساتيا جيت راي

منظور السينما العصامية! (تم استخدام هذا المُصطلح أكثر فأكثر للمسرح، والذي أقترضه الآن من أصحاب خشبة المسرح).
السينما العصامية لا تعني أنها لا تملك شيئاً. في الواقع، هذا النوع من السينما به كل شيء، لكنه في الوقت نفسه لا يملك شيئاً! كل شيء يجب أن يكون في ذهن صانع الفيلم، والذي لا يأتي بالضرورة على الورق وهو نتاج الاكتشاف والحدس. في الواقع، لا يمكن رؤية هذا الـ"كل شيء" بسهولة على الإطلاق، وعندما يتم رؤيته، فإنه يظهر نفسه في بساطة تامة.
لولا هذا الـ"كل شيء"، حتى أكثر الأفلام بريقًا ستكون "لا شيء". هذا الـ"كل شيء" لا يأتي بالضرورة مع أجهزة التصوير المتطورة والعدسات المُختلفة وأدوات الحركة والمرافق البصرية، قد لا يتطلب حتى مُمثل مُحترف. "بصفتي مُخرجًا سينمائيًا ومُتلقٍ في الوقت ذاته، أحب الأفلام البسيطة والمُباشرة والصادقة. ليس هناك ما هو أكثر إثارة للاشمئزاز بالنسبة لي من التباهي، والخطاب الأسلوبي، والتباهي التقني، وأكثر من كل شيء إثارة للاشمئزاز هي النخبوية"[1].
إذا كنت سأصف هذا الـ"كل شيء" أكثر، فسأقول: إنه لا يحتاج حتى إلى صانع أفلام مُحترف! أسباب هذا الادعاء كثيرة. أحد الأمثلة الصارخة على هذا الادعاء هو ساتيا جيت راي- صانع أفلام هندي-بنغالي شهير- الذي استخدم مصورًا غير احترافي لصُنع فيلمه الأول، "بوتر بانتشالي"؛ قيل أن المصور كان يعرف كيفية تشغيل الكاميرا وإيقافها فقط. مصورٌ لا يمكنه أن يعمل "بَن وتليت" بسيط حتى. كانت الكاميرا الخاصة بهم كبيرة لدرجة أنها لم تكن مُختلفة كثيرًا عن الدبابة، وهي الآن تقبع في المتحف الوطني للهند. ومن المُثير للاهتمام أن هذا الفيلم لاحقًا، إلى جانب فيلمين آخرين من أفلام ساتيا جيت راي، شكلوا الثلاثية الرئيسة للسينما العالمية.
لكن الفيلم نفسه كان يحتوي على الـ"كل شيء". لماذا؟ لأن ساتيا جيت راي، وقف على كتف الفيلسوف الهندي الشهير والشاعر والمُوسيقي والرسام، "رابيند رانات طاغور". خلق ساتيا جيت راي عالمه الشخصي من وراء هذا الأخذ والعطاء الفكرانيين.
بغض النظر عن هيكل وأساس السينما الهندية التي تتمحور حول النجومية، وجد ساتيا جيت راي مُمثلة عجوزة ومُدمنة لفيلمها من حي من الأحياء السيئة السُمعة والتي أصبحت واحدة من أفضل النساء العجائز في تاريخ السينما العالمية.
"لا يمكن لأي مُخرج سينمائي يعمل في المراحل المُتقدمة من السينما أن ينكر أنه لم يتعلم أي شيء من أساتذة سابقين أو حتى صانعي أفلام في الوقت الحاضر. لكن ما يمكن للمرء أن يتعلمه حقًا من صانعي الأفلام الآخرين هو التقنيات المرئية. لكن ما يثير الإعجاب بشكل خاص حول المُخرج هو موقفه -أفكاره الشخصية وطبيعتها وتعاطفه- مما يمنحه طابعًا مُحددًا وخاصًا في عمله، وعلى الموضوع الذي يختاره، وبالطريقة نفسها التي يظهر بها في عمله الفني"[2].
ثانيًا: بالطبع نتفق جميعًا على أن المال لا يصنع بالضرورة فنانًا. حتى في السينما، إذ يلعب رأس المال دورًا مُهمًا، لا يمكن للمال أن يضمن بقاء الفيلم. إذا كان الأمر كذلك، لحاولت الحكومات الآن إنتاج عدد من صانعي الأفلام المُدربين جيدًا وإنتاج أفلام خالدة. "اللص والدراجة" 1948م يعني الـ"كل شيء"، بالنسبة لفكر ونظرية يتوريا ديسيكا. "النّشال" 1959م صنعه روبر بريسون ليس برأس مال لا يمكن



عباس كيا روستمي

تعويضه، ولكن بفكر لا يمكن تعويضه. والمُخرج سهراب شهيد ثالث كيف وبأي مقدار من التكلفة والإمكانات وبقليل من حلقات الفيلم الخام صنع فيلم "حدث بسيط" 1973م، و"البيئة ميتة" 1975م؟ تم تصوير كل من هذين الفيلمين بواسطة شهيد ثالث لمُدة تقل عن عشرين يومًا، مع الحد الأدنى من الإمكانات والمواد الخام. الفيلم عبارة عن حدث بسيط تم عرضه في الأصل مع مشروع فيلم قصير، وشارك وزارة الثقافة والفنون في عمله. اختار مُمثليه الرئيسيين من الشوارع. دخل الفيلم نفسه إلى مهرجان برلين السينمائي الدولي وفاز بالجائزة المُخرج شهيد ثالث. كيف حقق عباس كيا روستمي -هذا المُخرج الأكثر نفوذاً في مجال "السينما العصامية"- استمرار تعبيره السينمائي الشخصي؟ شروط إنتاج فيلم "أين بيت الصديق" 1986م؟ قارن ذلك بالأفلام الأخرى التي تم إنتاجها هدرًا في ذلك العام- في الثمانينيات- يتجه عباس كياروستمي شمال بلاده. هو والفريق الذي لا يتجاوز عدده أصابع اليد. يبحثون في أزقة المُدن والقرى في شمال البلاد. يختار مُمثليه. يعيش في القرية نفسها مع الطاقم؛ بين القرويين. يختار جميع المُمثلين الرئيسيين والثانويين من هناك. يقوم بمكيجة المُمثلين بنفسه. المقص موجود دائمًا بيده للعناية بشعر الصبي المُمثل. في هذا الفيلم، من المُفترض أن يتحدث عن السلام وعن نوع الصداقة والنقاء والحميمية في عالم الأطفال. وهكذا صوروا هذا الفيلم. "أين منزل الصديق؟" وصل إلى لوكارنو وحاز على الجائزة. واكتشف عالم السينما صانع أفلامٍ من- الشرق الأوسط-لا يعوض. فيلم "أين منزل الصديق؟" أصبح أحد الأفلام الخمسين التي يجب مُشاهدتها قبل سن الرابعة عشرة. ودخل إلى نظام التعليم الفرنسي. قدمت السينما المُعجزات مرة أخرى.

شروط إنتاج فيلم "أين بيت الصديق"؟ لا يمكن مُقارنتها بأي حال من الأحوال بظروف الإنتاج للعديد من الأفلام المعروضة هدرًا، ولم تكن مضيعة لمهرجان فجر السينمائي في إيران في ذلك العام.

لكن هذا الفيلم "السينما العصامية" حاز على جائزة أفضل فيلم من مهرجان فجر السينمائي.

ساتيا جيت راي يقول: "عندما تكون جذور صانع الأفلام قوية، وعندما تتأصل التقاليد في واقع الحياة، فإن التأثيرات الخارجية تتلاشى وتختفي حتمًا، ويتشكل أسلوب أصلي حقيقي بشكل تدريجي"[3].

ثالثًا: لا يوجد عمل عظيم وخالد، إلا إذا كان لمُبدع هذا العمل روح عظيمة، وفي الوقت نفسه تواقة. الروح العظيمة والتواقة لها ضرورات، وعلى رأسها "مُمارسة العزلة"- كما قال أندريه تاركوفسكي- كذلك، ينبغي أن تكون روح التساؤل والنقد الذاتي من سمات مُبدع العمل الفني. يجب أن يتم استنطاق العمل الفني بانتظام من قبل مُبدعه. يجب، أولاً وقبل كل شيء، قياس مستوى المعرفة والجهل لمُبدع العمل الفني بنفسه. يجب أن يكون المُخرج قد جعل الفيلم يتدفق في ذهنه قبل أن يتمكن من جمع طاقم الفيلم معًا. بالطبع، يجب أن يكون مُستعدًا للإضافة والإزالة في وقت التشغيل. هذا أمرٌ لا مفر منه عند التصوير. البعض يسميه "الارتجال" وآخرون يسمونه "الاكتشاف والحدس". ومع ذلك، قبل التصوير، من المُهم أن يستوعب صانع الفيلم فيلمه في نفسه. إنجمار برجمان في كتاب الحوار مع رفائل شارغل يقول: "كما تعلمون، عندما أشعر أن لدي شيئًا لأقوله، عندما أرغب في مُشاركة تجاربي مع



أين بيت الصديق-عباس كيا روستمي

الآخرين، أو التحدث عن اهتمامات طويلة الأجل، يكون الفيلم أداة مُفيدة ونافعة للغاية، ويمنحني راحة البال. لكن إذا لم يكن لدي ما أقوله وأردت فقط أن أصنع فيلمًا، فلن أفعل ذلك. في رأيي هذه هي النقطة الأهم التي يجب تقويتها في الشجاعة للالتزام بها. مهنة صناعة الأفلام مُغرية وخطيرة للغاية. يمكن أن يخدعك ذلك بسهولة، ولكن إذا لم يكن لديك ما تقوله، فحاول أن تكون صادقًا مع نفسك ولا تصنع فيلمًا. لكن إذا كان لديك ما تقوله، صدقني، حتى لو لم يكن لديك احتراف تقني كبير، وخلال وقت كتابة السيناريو أو التصوير أو مُشاهدة الراش في الغرفة المُظلمة، أو مُشاهدة النسخة المطبوعة، أو ستواجه العديد من الصعوبات في تحرير الفيلم. لكن في نهاية المطاف يتضح لك أن ما أردت قوله إنه لا يزال هناك؛ في طيات الفيلم الذي صنعته والآن حان وقت إصداره"".[4]

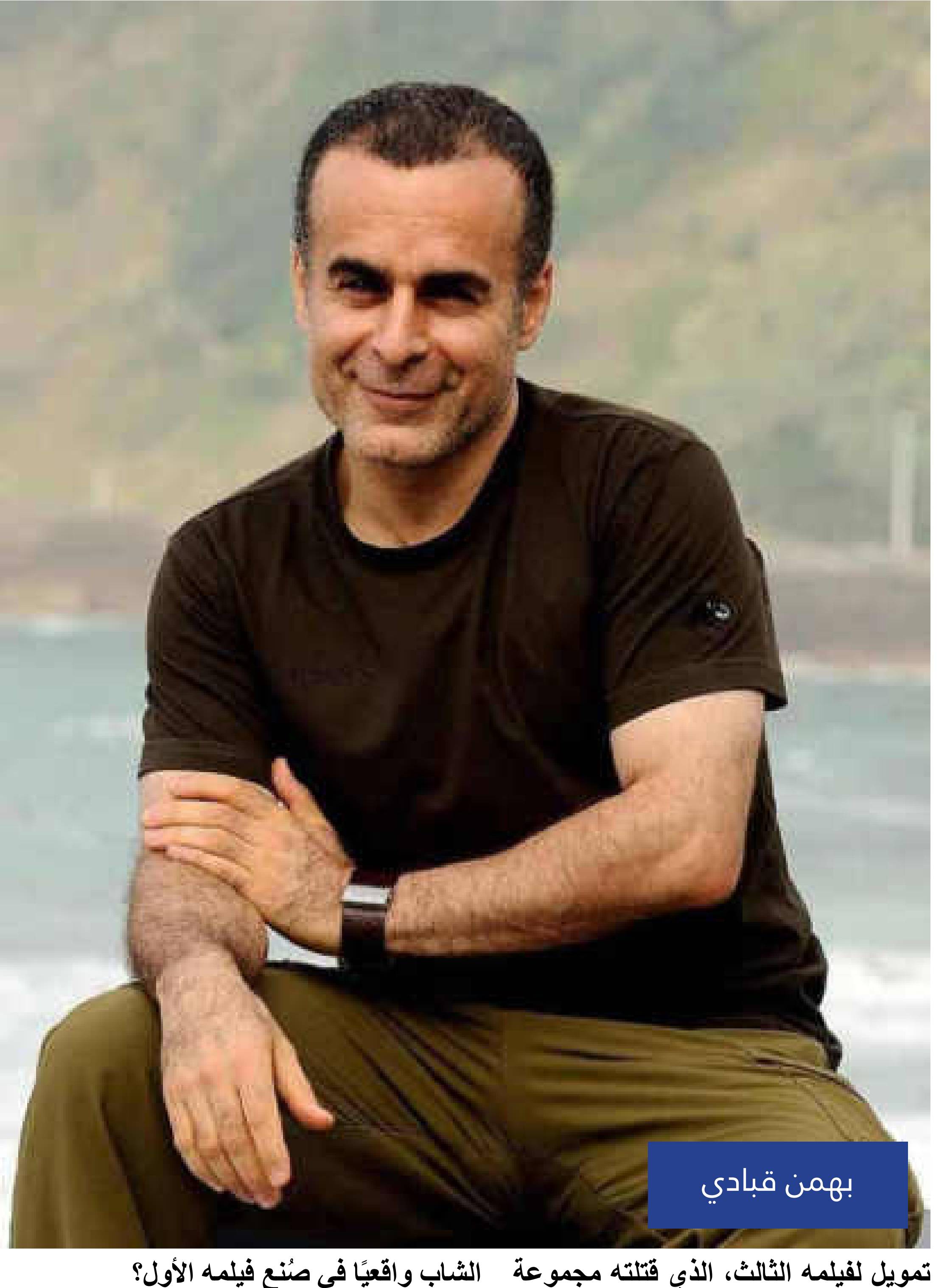
رابعًا: الآن قد يُطرح السؤال: هل السينما كلها تكون "السينما العصامية"!؟ ألا توجد أي أفلام خالدة بين الأفلام ذات الأداء العالي، بعدد من المُمثلين والتقنيين المُحترفين والمعروفين، والتي في الأغلب يتم إنتاجها في الاستوديوهات؟ من الواضح أن مثل هذه الأفلام تشكل جزءًا مُهمًا من الأعمال الخالدة والمُهمة في عالم السينما. لكن موضوعنا "السينما العصامية!" لا يتعارض مع مثل هذه الأفلام الاستديوهية الباهظة الثمن والمتمحورة على النجومية. كما ذكرنا في البداية، فإن سينما المُفكرة، فيها كل شيء. الآن، من الرائع أن يكون لديه مُمثلين وفريق مُحترفين ومعروفين إلى جانب أفكاره. إذا لم يكن فيها أي من هذه الإمكانات، لكن الفكرة موجودة في الفيلم، فهذا يعني أنها تحتوي على كل شيء فيه. أندريه تاركوفسكي، صانع أفلام روسي مشهور عالميًا، يتحدث عن المُخرج الفرنسي روبرتسون في كتابه "أندريه تاركوفسكي وطريقه"": "روبرتسون هو مثالٌ مُناسب على ذلك بالنسبة لي. برأيي فيلم "مُلاحظات كاهن القرية" 1951م رائع. يصنع برسون أفلامًا عندما يستهويه موضوع الفيلم. عندما يكون الغرض من الفيلم ومنطلقه قد أثر في ضميره الفني. يخلق بريسون؛ لكن ليس من أجل نفسه، لا من أجل الشهرة، ولا من أجل الثناء. إنه لا يفكر فيما إذا كان سيتم فهمه أم لا، وكيف ستتعامل معه الصُحف، وما إذا كان شخص ما سيشاهد فيلمه أم لا، فهو يأتمر بشيء يتجاوز قوانين الفن المحسوسة. إنه غريب عن كل حيوية، وآلام ومآس بوشكينية. هذا هو السبب في أن أفلام بريسون تتميز بالبساطة النبيلة والرائعة والقيمة. بريسون هو الوحيد الذي تمكن من الخروج بنجاح من اختبار الشهرة، إذ ظل كما هو. لكي يعيد خلق الطبيعة، يكفيه ورقة من شجرة وقطرة ماء من نهر، ويكفيه من المُمثل وجهه وتعبير عينيه"".[5]

على العكس، هناك؛ إذا كانت كل مُعدات التصوير في عالم السينما في حيازة فيلم، لكن إذا كان الفيلم يفتقر إلى التفكير، فهذا يعني أن هذا الفيلم رسميًا لا يملك شيئًا في جعبته. من الطبيعي أن ديفيد لينين كان بإمكانه صنع فيلم "لورنس العرب" 1962م بدون هؤلاء المُمثلين والمصور والميزانية العظيمة. أو فيلم "جسر نهر كواي" 1957م أو...

فيلميْ "العالم الأعمى" و"سافا" مع المُمثل توشيرو ميفوني وأسلوب مُمثلي المسرح الجديد الياباني والتصوير، والديكور والأزياء المُكلفة. فيديريكو فيليني يختصر بالاستوديو. ألفريد هيتشكوك العظيم يعني رأس المال والاستوديو والنجم. فيلم "ذهب مع الريح" 1939م

لم يكن لفيكتور فليمنغ من غير أن يضخ المال، أن يصوره. في الوقت نفسه، كان إنجمار برجمان يصنع أفلامًا في بلده بمزيج من رأس المال- استوديو، لكنه كان مُلتزمًا بعالمه الشخصي. في الوقت نفسه، كان لديه مجموعة من ثمانية عشر شخصًا مشهورًا يعتقد أنه لا يستطيع أن يصنع فيلمًا من دونهم. حتى عندما كان يهمس حول الذهاب إلى الولايات المُتحدة، كانت حالته هي أن يكون جميع أعضاء مجموعته المكونة من ثمانية عشر شخصًا معه. لقد صنع أفلامًا بميزانية مُنخفضة. تحول العديد من صانعي الأفلام الذين كانوا يعملون بتمويلٍ عظيم؛ اتجهوا في النهاية إلى السينما المُنخفضة التكلفة وذات طابع شخصي للغاية، أو في البداية صنعوا أفلامًا بأسلوب "السينما العصامية!". لنتذكر، على سبيل المثال، المُخرج فرانسوا تروفو، كيف صنع فيلمه الأول، "أربعمائة ضربة" 1959م؟ في هذا الفيلم، تم تصوير مُعظم اللقطات الخارجية بكاميرا يد بسيطة. في جميع المناظر الخارجية، ينظر دائمًا المارة الذين يمرون بجانب الكاميرا. ومع ذلك، وبصرف النظر عن مكانته الخاصة في تاريخ عالم السينما، فقد فاز الفيلم أيضًا بالسعفة الذهبية في مهرجان "كان" السينمائي. هذا الفيلم هو نتاج "السينما العصامية" هو، الـ"كل شيء"؛ الصدق، وحديث النفس، وأقوال مصورة عن حياة خالقه. ولكن كما ذكرنا سابقًا، فإن العديد من صانعي الأفلام المُهمين فيما يسمى بصناعة الأفلام أو في فترة صناعة أفلامهم اتجهوا إلى "السينما العصامية!" أو آمنوا بهذا النوع من السينما. يقول جون فورد: "أواصل العمل على الأفلام التي تجعلني أشعر بالسعادة. وبالتأكيد لن أتجه إلى الأفلام الضخمة مرة أخرى"[6].

في الاتجاه نفسه يقول إنجمار برجمان: "إذًا كانت الأفلام الغامضة رخيصة بما يكفي، فلا يزال بإمكاني صُنع فيلم طالما لدي سبب لعمله. لا أحد يستطيع أن يمنعني، لأنني لم أعد خائفًا من أي شيء"[7]. أمضى مُصطفى العقاد حياته كلها في البحث عن الاستثمار لأفلامه، فأنتج فيلمين فقط، ولمُدة ما يقرب من عشر سنوات سعى للحصول على


بهمن قبادي

تمويل لفيلمه الثالث، الذي قتلته مجموعة إرهابية في فندق في الأردن على بُعد خطوات قليلة من صناعته. رغم أن العقاد صنع الفيلمين بالطريقة نفسها وكان صانع أفلام، فن- صناعة. لكن إذا كان مُعتادًا على السينما العصامية والمُنعزلة، هل كان لدينا الآن فيلمان منه فقط؟

خامساً: يمكن للمُخرج أن يصنع فيلمه الأول وفق تعريف "السينما العصامية!"، لكن في المُستقبل يجد نفسه غارقًا في سينما براقة. لا قاعدة وتعاريف خاصة للسينما والفن وموضوع "السينما العصامية!" إنه غير موجود وكل التعريفات نسبية. في الوقت نفسه، ما الفائدة من أن يكون المُخرج الشاب واقعيًا في صُنع فيلمه الأول؟ وفقًا لجان لوك جودار: "كلما قل رأس المال الذي يمتلكه فيلمك، زادت إمكانية إنتاجه". خلاصة الكلام: من المُهم أن يحافظ المُخرج الشاب على استقلالية فيلمه بميزانية محدودة. لأنه كلما كان رأس المال والمُستثمر أكثر تأثيرًا في الفيلم، زاد احتمال أن يفقد الفيلم استقلاليته. هاني أبو أسعد- مُخرج فلسطيني بارز- كان على وشك الفوز بجائزة الأوسكار لأفضل فيلم غير ناطق بالإنجليزية عن فيلم "الجنة الآن" 2005م وفي الوقت نفسه، عكس هذا الفيلم المُعاناة الإنسانية لوطنه. لكن المُخرج نفسه فقد استقلالية الفكر وهيكل

أفلامه المُستقلة عندما دخل هوليوود وأنتجت الشركات الكبرى له. "لقد صنعت هذا الفيلم -الخط الرمادي الطويل- في المنزل وفي وطني. كل المُمثلين، حتى أنني اخترت بعض المُمثلين بأدوار قصيرة من بين أصدقائي وأقاربي. لقد صنعت الفيلم مع الأصدقاء. أود أن أعمل هكذا، أكره التظاهر. عليك القيام بعملك بشكل صحيح. هذا فقط. في بعض الأحيان تكون نتيجة عملك جيدة. في بعض الأحيان يكون الأمر أقل جودة وأحيانًا يصبح عملك فاشلاً تمامًا. يمكن أن يحدث هذا لأي شخص"[8]. يقول أندريه تاركوفسكي: "بشكل عام، لا تعتمد أبدًا على أي شخص، اعتمد على إمكاناتك فقط. هذه أيضًا سمة أخرى للمُخرج في السينما"[9].

قدم مجيد مجيدي فيلمًا على طراز السينما التجارية الهندية- المُخرج الهندي ساتيا جيت راي صنع عكس هذا النموذج السينمائي الهندي- "الجهة الأخرى من السحاب" الذي فشل فيلمه رسميًا. في الوقت نفسه، يمتلك المُخرج نفسه في مسيرته السينمائية أفلامًا خالدة مثل: "أبناء السماء" 1996م كان أحد الأفلام الخمسة غير الإنجليزية المُرشحة لجائزة الأوسكار، وكان هذا أول فيلم في السينما الإيرانية يصل إلى هذه المرحلة بجائزة الأوسكار. انتشر فيلم "أبناء السماء" في العالم. كُتبت عنه الكتب ونشرت في كتب مدرسية أمريكية وصينية، وصنع الهنود فيلمًا مُتأثرًا به.

مثال آخر للمُخرج الكردي هو "بهمن قبادي". تخلد فيلمه الطويل الأول "توقيت لسُكر الخيول" 1999م، لكن فيلمه الآخر "وحيد القرن" 2012م، مع مجموعة من المُمثلين البارزين غير أنه ليس فيلمًا مُهمًا وخالدًا.

لذلك، لنتذكر دائمًا أن الـ"كل شيء" لا يتم تحديده بالضرورة بالإمكانات والعوامل والجهات الفاعلة المهنية. لسوء الحظ، شوهدت حتى الأعمال الأدبية القصيرة في السنوات الأخيرة. بالانتقال إلى الوكلاء المُحترفين والمُمثلين المعروفين والمعدات المهنية الكاملة، فإن فيلمًا أقل من ثلاثين دقيقة يكلف أضعاف مما كان يكلفه.

إذا استخدم المُخرج التسهيلات المُمتازة في فيلمه الأول، فسوف يتذوق هذا النوع من صناعة الأفلام، ولن يكون قادرًا على صُنع فيلمه الثاني بإمكانات محدودة، وسيتعين عليه تكريس كل جهوده لإعداد ميزانية كبيرة لفيلمه الثاني. حدث الشيء نفسه لعبقري مثل أورسون ويلز في سن الحادية والعشرين. من صُنع فيلم "ابن مديتني كين" 1941م في ظروف لا تصدق من حيث التسهيلات وحرية العمل في نظام استوديوهات هوليوود، قضى أخيرًا حياته كلها من مهرجان إلى آخر، من مقهى إلى مقهى ومن استوديو إلى استوديو لتمويل أفلامه.

باستطاعة المُخرج الشاب أن يتحول إلى إمكانات فيلم "الرجل الأيرلندي" 2019م لمارتن سكورسيزي، والذي تم تصويره بعشر كاميرات، ويبدو أنه صمم بناءً على حالة الطقس. لكن ليس هناك ما يضمن أن يكون قادرًا على إنتاج أكثر من فيلم واحد؟ في الوقت نفسه، نموذج صناعة الأفلام الروماني؛ يمكن أن تكون كريستين مونجيو نموذجًا يحتذى به لصانع أفلام شاب أنتج فيلم "أربعة أشهر وثلاثة أسابيع ويومين" 2007م بكاميرا صغيرة وإمكانات قليلة مع مُمثلين فقط، وفي مكان واحد وأماكن بدون إضاءة، ولكن مع قصة إنسانية صادمة للغاية. حاز على جائزة السعفة الذهبية لأفضل فيلم في مهرجان "كان" السينمائي. أو فيلم "موت السيد لازارسكو" 2005م للمُخرج كريستي بويو، مرة أخرى من السينما الرومانية، والذي هو نهاية السينما العصامية؛ لكنه يسبر عمق الرؤية وهي العلاقة الفاسدة والمُستبدة لحكومة استبدادية. في هذا الصدد، في قسوة "يوم الدين" 2018م إخراج شوقي أبو بكر من السينما المصرية مع مُمثل مُصاب بالجذام غير مُحترف، والمُلهم من السينما العصامية كله رؤية إنسانية والمُستكشف من أرض مصر العجائبية، يصل إلى حدود الترشيح لجائزة أكاديمية الأوسكار وإلى مهرجان "كان" السينمائي الدولي، وتحصَّل على جوائز كبيرة وصغيرة من عدة مهرجانات. في مثل هذه الحالة إلى أين تتجه السينما الأهوازية؟ إلى نظام الاستوديو ورأس المال والصناعة، أم إلى نوع من السينما العصامية ذات الطبيعة العميقة؟ ينبغي على المُخرج الأهوازي أن يفكر في مُحيطه الثقافي وأزمات ومُعاناة الشعب الأهوازي أكثر. نعتقد أنه من أجل تصوير الأهواز بطبقاته الاجتماعية العميقة، والوضع السياسي، فإنها تحتاج فقط إلى كاميرا وثلاث قواعد وعدد من العدسات. يجب أن يعرف صانع الأفلام الأهوازي كيفما يدير كاميرته سيجد جمهوره العالمي. لأن جغرافية الأهواز بصريًا، ومن حيث فصولها الأربعة وتنوعها المناخي، وكذلك من حيث شعبها العربي الذي لديه آلاف القصص التي لم تُسمع لحد الآن، تضفي سحرًا خاصًا على الأفلام الأهوازية. للتذكير، كانت الأهواز في الشرق الأوسط على دراية بموضوع السينما حتى قبل البلدان الأخرى. نظرًا لوجود النفط واكتشافه قبل أكثر من قرن، فقد شهدت بناء عدد لا يحصى من دور السينما، والتي غالبًا ما كانت تعرض أفلامًا أجنبية بالتزامن مع عرضها في البلدان الصانعة؛ الأوروبية والأمريكية منها، في الأهواز، وباللغة بالإنجليزية. أول سينمائي أهوازي مُحترف هو "إسكندر العامري" الذي ذهب إلى الولايات المُتحدة- هوليوود- مُبكرًا جدًا وعمل مُصممًا للسينما ومن ثم مُساعدًا لصانع الأفلام الشهير عالميًا "جون فورد". يقال: إن إسكندر العامري أخرج فيلمًا أيضًا. مع هذه الخلفية التاريخية ومعرفة المُجتمع الأهوازي بالسينما، ليس بعيدًا عن المنطق أن نرى اليوم صانعي أفلام بارزين من هذه الجغرافيا، جغرافيا الفقر والثروة في آن واحد. ويكفي لمُخرج أهوازي أن ينظر إلى موارده البشرية والثقافية والوطنية بشكل صحيح. الغشاء المخاطي للسينما اليوم مُشبع إلى حد ما بأفكار وتخيلات هوليوود وبوليوود السينمائية، وكذلك النظريات الفكرية والفن للفن الأوروبي. إن المُتلقي يبحث عن سينما تروي له المشاكل والأزمات العالقة ودموع وابتسامات لم تُصور بعد. كل هذا أشبه بكنز في عمق التربة الأهوازية، وهو ما يكفي لمُخرج أفلام أهوازي ليأخذ نظرة من حوله، فربما عندما اكتشف النفط أمام عينيه قبل مئة عام في الأهواز، أصبح الآن


تاركوفسكي

مُكتشفًا لهذا الكنز الروائي.
سادساً: في هذا المقطع، من خلال استعراض تعاليم "السينما العصامية"، سنناقش بإيجاز "حديث النفس"، الاستخدام التأليفي والمرئي "للشعار"، والخصائص الشخصية واختيار العزلة لبعض المُؤلفين السينمائيين.
نحتاج أن ندرك قيمة الفيلم الذي أنتجته "السينما العصامية" في الجزء القديم الذي نراه (قد تربك هذه الجملة القارئ قليلاً أحتاج إلى أن أشرح قليلاً؛ يمكن لمُعظم المُشاهدين رؤية ما هو أبعد مما يظهر قدرة المُخرج، لكن المُشاهدين المُحترفين، مع الانتباه إلى المشهد (الأداء)، يرون أيضًا ما وراء المسرح؛ هذا يعني أنه إذا دمر صانع الفيلم عمله بقليل من المُبالغة، فيمكنه التعرف عليه؛ على سبيل المثال، مع حوار أو مُوسيقى إضافية أو صريحة- عندما لا تكون هناك حاجة للمُوسيقى- أو الصمت- عندما لا تكون هناك حاجة للصمت- لذلك، يجب مُشاهدة فيلم المُخرج الواعي بتأمل في الجزء المحذوف وغير المُنفذ من الفيلم؛ في هذه الحالة، سيكمل المُشاهد الواعي الفيلم من خلال المُشاركة في الفيلم وسيغطي الفيلم كجزءٍ من الفيلم.
لنتذكر أن الفيلم، سواء كان له مردود سينمائي ضخم أو مُنتج من "السينما العصامية!"، يجب أن يكون له مبدأ تنفيذي؛ "أصالة". يجب أن يكون كل فيلم أصليًا. من دون أصالة العمل الفني، لن يكون هناك معنى فقط، ولكن الحديث حول هذا العمل سيكون بلا قيمة. يقول روبرت بريسون: "يجب أن يكون هناك الابتعاد عن المسرح والأدب، وضرورة استبعاد المُمثلين المُحترفين، وأهمية تقليل الديكور، وتيرة الفيلم، وإيجاد العلاقة الصحيحة بين الصور وبين التصاوير والأصوات، والتعبير من خلال الإيماءات والإيجاز". ألا يتماشى تصريح بريسون مع روح هذا المقال؟ أي تجنب السينما التقليدية والتحول إلى رؤية "السينما العصامية"؟

"كل مشهد من أفلام بريسون نوعًا ما فقيرًا. لقطة قريبة للريف بالكاميرا ذات الزاوية الواسعة، مُوسيقى الفيلم بطيء ومُتناغم مع فقر المشهد. في أعمال بريسون، الأشياء والملابس بسيطة. بريسون يكره استعراض المجد"[10].
هل من المعقول أن يقول ألفريد هيتشكوك- وهو أوج نظام الاستوديو- هذا عن أصالة الفيلم: "لقد تعلمت الكثير أثناء تصوير هذا الفيلم "الرجل السيئ" **1956**م. على سبيل المثال، من أجل الحفاظ على الأصالة، قمنا بإعادة بناء كل شيء بعناية وتوظيف الأشخاص الذين شاركوا بالفعل في القضية. استخدمنا هؤلاء الأشخاص في بعض أحداث القضية، وحيثما أمكن تركنا الأدوار للفنانين غير المشهورين. هذا مثال على ما يتعلمه المرء من صُنع فيلم يتم فيه إعادة بناء كل شيء وفقًا لمبدأ الواقع".
يقول ساتيا جيت راي: "ما يهمنا هو صُنع فيلم، والأمر متروك لنا لصُنع فيلم جيد. إن بساطة الإمكانات هي التي تمنحنا القدرة على التوفير والابتكار، وهذا ما يمنعنا من التخلص من هذه الحرفة وإنهائها، وهناك أشياء لخلق الجمال في مثل هذه الظروف

الفوضوية المليئة بالحرمان. وهو أمرٌ مُثيرٌ للاهتمام حقًا"[11].

ياسوج يارفازو هو مثال ناجح آخر على "السينما العصامية!". لم يقتصر الأمر على أنه لم يستخدم أدوات الكاميرا المُتحركة، بل تجنب إمالة الكاميرا وتحريكها، وإطارات أعماله كانت ثابتة- ربما يكمن سر غزارة أعماله في هذه النقطة؛ لقد صنع أكثر من مئة فيلم- العالم الشخصي هو أهم إنجاز للفنان. يتجنب العديد من الفنانين تصوير عالمهم الشخصي لمُجرد أنه يمكن لعالمهم الشخصي في مرحلة الإجراء أن يكون نمطيًا أو شعاريًا.

أحيانًا تكون "الكليشيهات" و"الشعارات" في الأعمال الفنية أمرًا لا مفر منه، ولكن الشرط المُهم هو أن يكون الفنان- اقرأ المُخرج هنا- صادقًا مع نفسه ويعرف جيدًا ما إذا كان لقاءه مع "الكليشيهات" و"الشعارات" ضروريًا من أجل أفلامه أم لا؟ ألم يكن ستيفن سبيلبيرج في مشهد المعركة على الماء في بداية فيلم "إنقاذ الجندي رايان" 1998م مُتأثرًا بمشهد "المعركة الافتتاحية" في فيلم "الفوضى" 1985م لآكيرا كوروساوا؟ أم أن سبيلبرج لم يردد شعار مُطاردة شندلر في نهاية "قائمة شندلر" 1993م من قبل ضحايا محارق هتلر الباقين على قيد الحياة؟ عندما يقول له أحد: "من أحياها فكأنما أحيا العالم كله". أليست هذه الجملة من الكتاب المُقدس شعارية؟ في الأساس، في هذا المشهد، يدلي سبيلبرج ببيان واضح. بعد كل هذا، يود المرء أن يرى المشهد مرارًا وتكرارًا.

أو، على سبيل المثال، فيلم "فاني وألكساندر" 1982م للمُخرج "إنجمار برجمان"؛ بعد مُلاحظات ألكساندر عن مُحيطه- سواء في الحلم أو في الواقع- في النهاية، وفي مائدة العشاء العائلي، يقرأ عمه المهزوم خطبة شعارية؟ من الواضح أن مونولوج عم ألكسندر هو شعار. لكن هذا أهم أفلامه في السير الذاتية، آمن برجمان بهذا المونولوج في نهاية الفيلم. لا شك أنه كان يعتقد أن بعد تقديم صورة سوداوية للأُسقف وأحلام ألكسندر الخائفة والمُخيفة في آن واحد، وتقديم صورة نفسية لجميع الشخصيات في الفيلم، كان يواسي نفسه كنوع من المونولوج الأخير قبل أن يواسي المُتفرج. هذا رأي برغمان في نهاية فيلم "فاني وألكسندر". لكن عن الكليشيهات، أليست "فاني وألكسندر" قصة "تشارلز ديكنز"؟ حتى أن برجمان ينحرف عن هذا وينسب صراحة مجزوءة من عمله السينمائي مُتأثرة بفيديريكو فيليني- بينما يرى المُؤلف أن أعمال برجمان أكثر ثراءً وفكرًا وعمقًا- لا يخفي برجمان تأثره حتى من اثنين من الكتاب المسرحيين المعروفين، هنريك إبسن، وستريندبرج. لكنه في النهاية يخلق عالمه الشخصي من خلال تمرير "الصور النمطية" و"الشعارات".

"يتأثر جميع الفنانين بالوطن الذي يعيشون فيه؛ لذلك، يمكن اعتبار أعمالهم كنوع من السيرة الذاتية. الكتب التي نقرأها، والأشخاص الذين نلتقي بهم، وطفولتنا ومُراهقتنا، هي في رأيي أهم سنوات في حياة كل إنسان، وتشق طريقها إلى أفلامنا؛ تمامًا كما تفعل الحرب. خلال الحرب الأهلية اليونانية، لم تنقسم عائلتي إلى مجموعات مُؤيدة للشيوعية ومُعادية لها فحسب، بل سُجن والدي وأُعدم في النهاية. عندما كنت في التاسعة من عمري، أخذتني أمي إلى غرفة مليئة بالجثث للتعرف على جثته. في حين أن كل اللحظات القصيرة والعابرة من الفرح والحزن لجمال المناظر الطبيعية وسحر الأدب تؤثر فيَّ بسهولة، كيف لم يكن لهذه الأحداث أن يكون لها مثل هذا التأثير العميق فيَّ؟ أعتقد أننا دائمًا مُنغمسون في بحر ذكرياتنا، ونحيي فصولًا مُعينة من تجاربنا. أعمالي مُفعمة بتلك اللحظات الخاصة من طفولتي ومُراهقتي ومشاعر وأحلام ذلك الوقت. برأيي، المصدر الرئيس لأعمالنا هو بحر ذاكرتنا"[12].

في هذا الصدد، لا يزال بإمكاننا تقديم العديد من الأمثلة في مجال السينما. مثال آخر هو فيلم "باشو الغريب الصغير" 1991م


إسكندر عامري

للمُخرج بهرام بيضائي. أليس شعاريًا هذا المشهد الذي يُضرب فيه "باشو"- الطفل الأهوازي المُشرد- من الأطفال الإيرانيين، وهو غير قادر على التواصل معهم لغويًا، ثم فجأة يلتقط الكتاب المدرسي الفارسي ويتحدث باللهجة العربية عن بلد واحد؟ من الواضح أنه شعار، لكن هذا المشهد هو أكثر اللحظات فعالية في الفيلم. مما لا شك فيه أن المُخرج أدرك قبل الجمهور أن هذا المشهد كان شعارًا. لكنه ينسج هذا المشهد مُتعمدًا في هيكلة الفيلم.

لنذكر مثالاً آخر وهو فيلم "الديكتاتور العظيم" 1940م للفنان الخالد تشارلي شابلن. خلال الحرب العالمية الثانية، كان "تشابلن" مُتخمًا بالغضب والاستياء والخوف من مُستقبل الإنسان. وقد أخرج فيلم "الدكتاتور العظيم" بقصد إيصال رسالة إنسانية إلى كل البشر من أجل منع، بقدر ما لديه من علاقاته العالمية، خاصة توعية الجماهير، بعملية الحقد ودمار البشر. خطاب تشابلن في "الدكتاتور العظيم"- في المشهد الذي يتحدث فيه بدلاً من هتلر-مُؤثر للغاية من حيث الإخراج والمُونتاج بالتوازي مع الصور الأرشيفية والوثائقية وإعادة البناء، ومن حيث محتوى الخطاب.

لكن كما أشار المُؤلف إلى هذا المونولوج باعتباره خطبة، فمن الواضح أن هذا يعني شعارا؛ الشعار الذي يناسب الفيلم أولاً وثانيًا؛ لأنه جاء في مرحلة عصيبة تتطلب ما برزه. ألم يلاحظ تشابلن أن هذا كان شعارًا في فيلمه؟

تماشيًا مع "السيرة الذاتية" و"حديث النفس"، أود أن أضيف قولة روبرت بريسون: "هناك الكثير من الأشياء المجهولة في كل فيلم. علينا تحقيق شيء لم نصنعه بأنفسنا بعد نهاية كل فيلم. الأشياء المُهمة كانت موجودة منذ البداية، وتم تحقيقه خلال علمية الخلق. أنا في السجن تحصلت على ما يسمى رمزًا وسرًا".

"ألا تعتقدون أنني إذا لم أهتم بهؤلاء الرجال في أفلامي ولم أصورهم بطريقة لائقة، كيف يمكنني أن أدعي أنني لم أخن مُثُلي وأفكاري وأجدادي؟ إذا لم أخبِر قصة الأشخاص البسطاء والفقراء وكفاحهم اليومي من أجل البقاء، فهل سأظل فخوراً بما كنت عليه وبما فعلته؟"[13].

كذلك طفولة الفنانين وذكريات- صانعي الأفلام- هي نبعٌ جائش لا ينضب؛ إنه مصدر يلعب دورًا مُهمًا في تشكيل العالم الشخصي للعديد من صانعي الأفلام. ترك فيديريكو فيليني السيرك والفنون المسرحية عندما كان طفلاً، وبعد ذلك أصبح السيرك والسفر جزءًا من عمله؛ المُخرج نفسه يصنع فيلمًا رائعًا عن سيرته الذاتية بعنوان "ثمانية ونصف" 1963م. إنجمار برجمان، الذي قضى طفولته تحت إشراف والده الكاهن وتعاليمه القاسية، تأثر بهذه التعاليم طوال حياته، ووجدت تلك الفترة تجليًا موضوعيًا في جميع أعماله. سُجن روبرت بريسون من قبل النازيين لمدة ثمانية عشر شهرًا، لذلك كان للسجن دور خاص في أفلامه. وجد ألفريد هيتشكوك نفسه في قسم الشرطة عندما كان طفلاً ورافقه الخوف من الشرطة لبقية حياته. تنعكس هذه القضية أيضًا في أعماله. شهد ثيو أنجيلوبولوس عندما كان طفلاً؛ كفاح اليسار واختفاء والده وإعدامه لاحقًا في اليونان. أصبح الإحساس بالاستكشاف نفسه، والأماكن السياسية المُلتهبة فكرة دائمة في أعماله. فرانسوا تروفو سُجِن عندما كان مُراهقًا، ويشكل هذا الحدث وغيره من الأحداث الجانبية في فيلمه الأول؛ "أربعمائة ضربة" 1959م.

تكملة: المعروف أن السينما هي مُنتج جماعي. على عكس الأدب، حيث الخلق هو نتاج الفرد وغالبًا ما يُنتج في عزلة. لكن دعونا نتذكر أن السينما، رغم كونها فنًا جماعيًا، فهي أيضًا فن فردي واعتزالي. تتم عملية كتابة السيناريو على الانفراد وبعيدًا عن الجمع. ومن ثم، فهو لا يختلف كثيرًا عن إنتاج الأعمال الأدبية. ونتيجة لذلك، فإن صانعي الأفلام الذين يكتبون سيناريوهاتهم بأنفسهم؛ جماعيون ومُنعزلون في آن واحد. لديهم قلبٌ للأدب بالإضافة بث الحياة في الأشياء والكلمات بالصور. إنجمار برجمان، صانع أفلام سويدي شهير وواحد من أكثر المُخرجين غزارة في تاريخ السينما، كتب سيناريوهاته بالكامل، وأحيانًا سيناريوين كاملين في السنة الواحدة. في الوقت نفسه، كان يعتقد أن اقتباس السيناريوهات والقصص القصيرة والروايات غير مُمكن للسينما. بمعنى آخر، يعتقد برجمان باستقلال النص السينمائي بصفته نوعًا أدبيًا بحد ذاته. تقول جيل دولوز: "إن فكرة أن علماء الرياضيات بحاجة إلى الفلسفة للتفكير في الرياضيات هي فكرة تثير الضحك". وتستمر في قولها أن "صُناع السينما ونقادها أو عشاق السينما لا يحتاجون إلى الفلسفة للتفكير في السينما"[14].

لكني أعتقد أن مجال الفن والسينما بحاجة إلى الفلسفة. رغم أنها لا تعنى بالفلسفة ذاتها، إلا أنها تعنى بالأسئلة والتأملات الفلسفية. بهذا المعنى، ربما يوجد فنانين ممن هم في مرتبة الفلاسفة. مثالٌ بارز على ذلك، إنجمار برجمان. يُشار أحياناً إليه على أنه "الفيلسوف العابس". في النهاية، يجب الاعتراف بأن كل هذه المُناقشات الفكرية والنظرية يمكن- أو تمكنت- أن تبرز في "السينما العصامية"!

هوامش :

1 جان فورد.
2 ساتيا جيت راي.
3 ساتيا جيت راي
4 إنجمار برجمان.
5 اندري تاركوفسكي.
6 جون فورد.
7 إنغمار برغمان.
8 جون فورد.
9 اندري تاركوفسكي.
10 بابك أحمدي
11 ساتيا جيت راي
12 تئو آنجلوبلوس.
13 جان فورد
14 نوشتارِ عملِ خلاق چیست؟، ترجمه‌ی جواد گنجی و صالح نجفی،ماهنامه‌ی سینما و ادبیات، ش 70، آبان و آذر 1397



كوميكس

وارن إليس : المُتلاعب بالأساطير

ياسر عبد القوي

مصر



صدمة أولى:

المشهد للبيت الأبيض خلال حقبة حُكم جورج بوش الابن (2001-2009م)، رجلٌ مقطوع الساق يبدو سكيرا وفي حالة مُزرية يتابع شاشات التلفاز التي تنقل الحدث، حيث سيدلي الرئيس ببيان صحفي روتيني قبل اعتزاله بمُنتجع كامب ديفيد في إجازة يوم الاستقلال. يرتفع التوتر في كلمات المُعلقين الصحفيين بينما يرصدون دخول شخص يعرفونه باسم "جون هورس-John Hours" إلى حديقة البيت الرئاسي، جون: هو عضو بفريق من الأبطال الخارقين يسمون أنفسهم "المُسدسات السبعة"، بعد دقائق يخرج للقاعة المُحتشدة بالصحفيين في انتظار الرئيس، نفس الرجل، جون هورس، بملابس بيضاء من طراز القرن الـ19، وخوذة لامعة وكرات زجاجية تشبه حدقات الأعين تحلق من حوله باستمرار، مع تفصيلية أخرى، هو مُغطى كليا تقريبا بالدماء، يقترب من الميكروفون وأمام الصحفيين المذعورين، يلقي تحية الصباح، يعرف نفسه، ثم يقول : لقد قمت مُنذ لحظات بإعدام الرئيس الأمريكي، ونائب الرئيس، وعدد من مُستشاريه، وأمام القاعة المذعورة، يلقي خطابا سياسيا يبرر فيه فعلته، مُتهما الرئيس وإدارته بتزوير الانتخابات، وتعمد إبعاد الفريق عن الأرض الأمريكية خلال أحداث 11 سبتمبر، إضافة إلى تزوير الأدلة لشن حرب غير قانونية على العراق، ويدعو الأمريكيين لانتخابات جديدة، سيشرف شخصيا على نزاهتها.

إنك لن تجد هذا المشهد في أي فيلم سينمائي، ولا في أي مُسلسل تلفزيوني، ما سبق هو وصف سريع للصفحات الأولى من من رواية الجرافيك Black Summer من تأليف وارين إليس ورسوم Juan Jose Ryp وتلوين : Mark Sweeney، نشرتها Avatar Press مُسلسله عبر سبع حلقات بداية من 2007م، ويُقال أن شركة إنتاج

سينمائي حديثة الإنشاء، أشترت حقوق تحويل الرواية لعمل سينمائي، إلا أنني لا أتوقع رؤيتها تتحول لفيلم سينمائي أبدا.

الكنز المنهوب:

يبدو أن "الكوميكس" قد استقرت كمصدر أساسٍ للقصص المُنتجة سينمائيا، فاستديوهات "مارفيل" تقصفنا بفيلم واحد على الأقل سنويا مُنذ عام 2008م، ولا تتخلف عنها كثيرا "وارنر براذرز" التي تمتلك عملاق الكوميكس DC وحقوق كل شخصياتها، بينما ناضلت استديوهات فوكس للقرن العشرين عبر عشرين عاما و13 فيلما لإنجاح سلسلة أفلام X-men، وطبعا لم يتخلف عن الركب كل ستوديو سينمائي يمتلك حقوقا لأي شخصيات كوميكس بداية من Hulk و spider man، وصولا "لفاليريان ومدينة الألف كوكب" الذي أخرجه Luc Besson عام 2017م عن كوميكس لا يعرفه أحد خارج المجموعة الفرانكفونية، ولم يُحقق أي نجاح اقتصادي رغم جماليات الفيلم المُبهرة، ولن أذكر عدد المُسلسلات التلفزيونية التي تحاول اللحاق بقطار "الكوميكس" المُنطلق بأقصى سرعة.

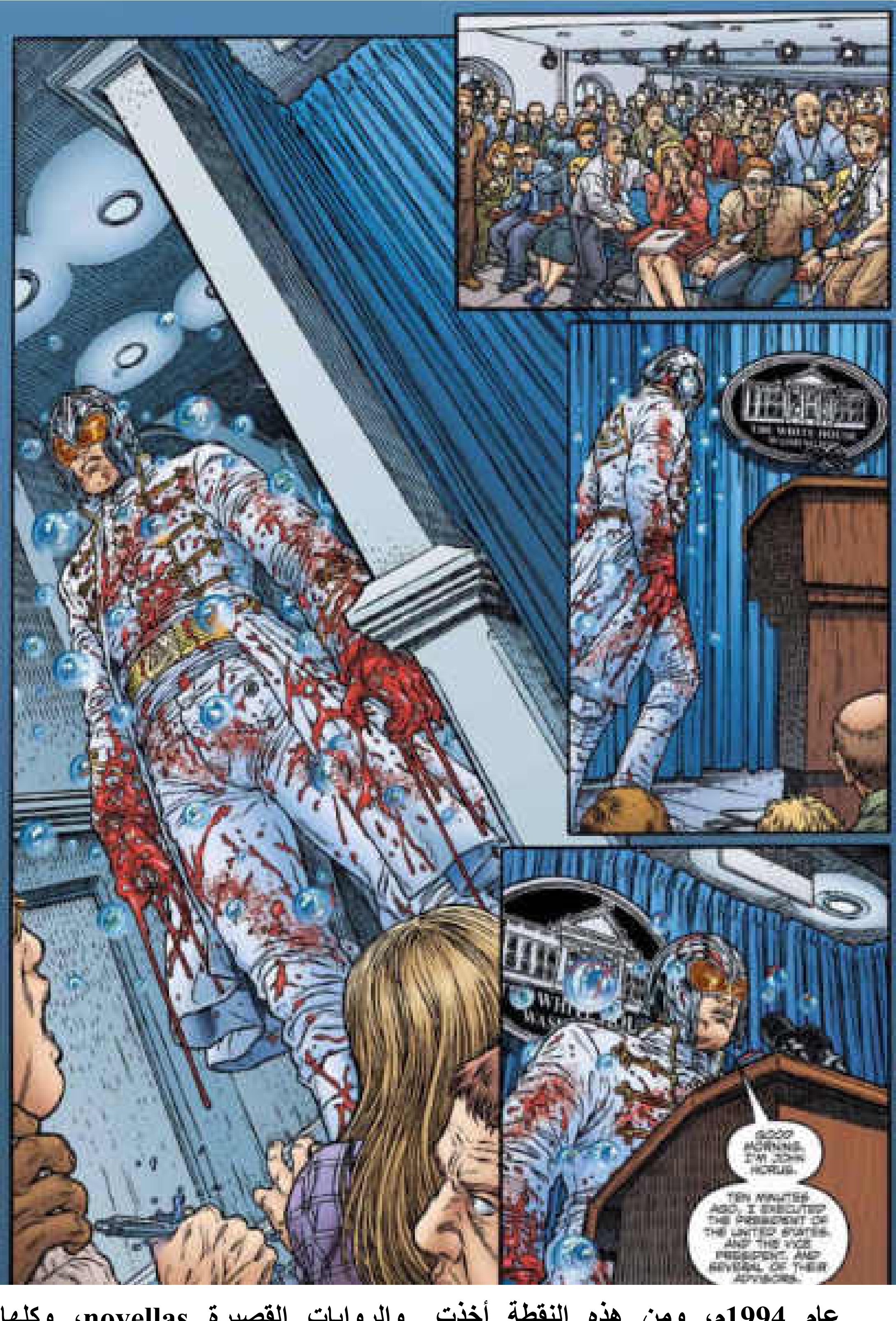
تُرى كيف سيصف تاريخ السينما هذه الحقبة بعد 100 عام مثلا؟ هل سيسميها: عصر الكوميكس العظيم؟ أو شيء من هذا القبيل؟! ربما، وسط هذا الانبهار العالمي بالأفلام المُقتبسة عن الكوميكس، ولمعان الميزانيات الهائلة والأرباح المليارية، والرواج العظيم لاستديوهات الـCGI التي تمنح تلك الأفلام سحرها البصري، وسط هذا المهرجان الزاعق والضاج، ليس في وسطه حقيقة، بل في الخلفية، بعيدا، في الظل، تقف مجموعة من البشر، بضع ملايين في الحقيقة غارقين في الإحباط واليأس والإحساس بالمهانة، هؤلاء هم قراء الكوميكس، من قامت تلك الصناعة على أكتافهم، وبسبب ولائهم لهذا النمط الروائي المُميز الذي يدمج الأدب في الفن التشكيلي، أمكن لاستديوهات "مارفيل" أن تُطلق عالمها السينمائي، يشعرون بالإحباط لأنهم يرون القصص التي أحبوها وعاشوا معها أوقاتا سحرية، يتم تخفيفها



وتسطيحها وتحويلها لما يعجب الأطفال والمُراهقين ويتفق مع قواعد التصنيف السينمائي PG-13، ذلك التصنيف العجيب حيث قد ترى في فيلم ما مقتل العشرات من دون السماح لقطرة واحدة من الصبغة الحمراء بالظهور لتلعب دور "قطرة دماء" ليمكن للفيلم التأهل لهذا التصنيف، مع تخفيض مستوى العنف وكثافة اللغة وتعقيد الشخصيات، ليصبح الفيلم مُجرد صورة جوفاء شديدة اللمعان من قطعة أدبية وفنية حقيقية، في الحقيقة، لن يمكن للسينما أبدا أن تكون بمستوى شجاعة وإبداع تقديم رواية جرافيك، أو سلسلة كوميكس بنفس الثقل والكثافة الأصلية، وبطل هذه الدراسة هو من أفضل النماذج التي تثبت هذه النظرية التي أطلقها بشجاعة متهورة.

تقديم مُختصر:

وارن إليس بريطاني الجنسية، ولد في 16 فبراير عام 1968م، بدأ مُستقبله ككاتب في المجلة البريطانية المُستقلة Deadline عام 1990م بقصة قصيرة من ست صفحات، شملت أعماله المُبكرة كتابة قصص من صفحة واحدة لشخصيات كوميكس وخيال علمي بريطانية كلاسيكية مثل: "القاضي دريد"، وDr Who، وكالعادة المُستقرة تقريبا، حيث ينتقل كُتاب وفناني الكوميكس الأوروبيين للعمل بصناعة الكوميكس الأمريكية، بدأ إليس العمل في "مارفيل"



عام 1994م، ومن هذه النقطة أخذت حياته، ككاتب، المسار التقليدي تقريبا لكل من يعملون بمجال الكوميكس، العمل مع DC وغيرها من ناشرين الكوميكس الأمريكيين، لكن إليس يتدفق كنهر استوائي جامح، ناشرا أعماله عبر كامل "لاند سكيب" ناشرين الكوميكس، هو لا يصنف نفسه باعتباره كاتب كوميكس، أول رواياته المنشورة عام 2007م بعنوان: Crooked Little Vein، كانت رواية عادية وليست رواية جرافيكس، وله رواية ثانية وعدد من القصص القصيرة والروايات القصيرة novellas، وكلها خارج إطار عالم الكوميكس، لكن يُقال أنه في عام 2005م كان لإليس مجلات كوميكس مطبوعة مطروحة بالسوق، أكثر من أي كاتب آخر في كل صناعة الكوميكس الأمريكية، إلى جانب كتابة عشرات قصص وروايات الكوميكس، كتب ثلاث ألعاب إلكترونية، وكان الكاتب الرئيس لمُسلسل الكارتون للبالغين Castlevania.

كيف هو أسلوب كتابة وارن إليس ككاتب كوميكس؟

من الصعب الإجابة على هذا السؤال، فأسلوبه يتنوع إلى حد كبير، من القصص القصيرة التي تتفجر صفحاتها بالأكشن والإثارة تاركة القارىء يلهث وراء أحداثها المُتلاحقة كطلقات بندقية آلية، وما بين روايات الجرافيك الفلسفية الطابع، التي تتحرك بتؤدة من كادر لآخر مع جُمل حوارية طويلة ومُثيرة للتفكير، وأحيانا حتى يمكنه أن يخلط الأسلوبين معا في سلاسة تامة، لكن عموما "إليس" مهموم دائما بالنقد الاجتماعي والسياسي، ولديه موقف واضح من المُجتمع المُعاصر الذي يتفسخ حولنا غارقا في مُستنقع الاستهلاكية اللانهائية، لديه موقف واضح ضد السُلطة السياسية الفاسدة، السياسيين الفاسدين دائما حاضرون في أعماله، الإعلام المُضلل الغارق في الاستعراض الأجوف.

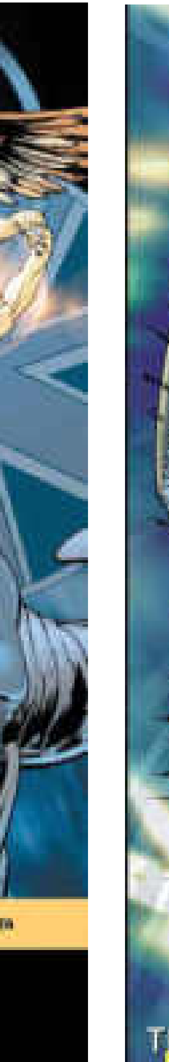
حول هذه الفكرة تتمحور روايته الجرافيكية Transmetropolitan، التي نشرتها DC عبر ناشريها الفرعيين Helix، ثم Vertigo ما بين عامي 1997- 2002م كحلقات شهرية، بريشة Darick Robertson الذي شارك كذلك في صياغة الفكرة والشخصيات الأساسية، الرواية -في رأيي- من أروع نماذج أسلوب الـ Cyberpunk*، البطل هو Spider Jerusalem كهل أربعيني أصلع، صحفي، خلف ورائه أفضل سنوات مجده وشهرته، محاولا استعادتها، يعيش في عالم "سيبراني" يمثل سخرية زاعقة من عالمنا الحقيقي، عالم حيث تقدم المطاعم المُتخصصة وجبات من لحم الدلافين، وتعمل الكلاب في سلك الشرطة كموظفين رسميين، وتتعفن المدينة في قمامتها، بينما تتوهج فوقها إعلانات النيون المُبهرة بلا حصر، عالم يمكن أن يصيب فيه المرض خلايا مُخك من كثرة تعرضك لتدفق البيانات الرقمية مُباشرة إليه، بينما "الموضة" الأكثر رواجا هي عملية تجميل لإكساب العينين مظهر عيون الفضائيين بأفلام الخيال العلمي القديمة، عالم مهووس بالميديا لحد المرض، لا يمكنني تجاهل التشابه ما بين شخصية Spider Jerusalem، وما بين "سبايدر مان" الذي هو صحفي كذلك، حتى أن الشخصية



بالرواية يضع وشما على شكل عنكبوت صغير على رأسه الأصلع، لكن سبايدر جورسلام "القدس في اللغات الأجنبية" ليس بطلا خارقا، بل هو كهل مُتلاعب وذكي، يحتال بكل طريقة للعودة لقمة الإعلام الذي يتدفق عبر المدينة على مدار اليوم، محاولا اقتناص ثوانٍ من المجد، مُتلاعبا بمُساعدتيه الشابتين، ورئيس تحرير المُؤسسة الإعلامية التي يعمل فيها، بل وحتى رئيس الجمهورية الذي يبدو فاسدا وبائسا كموظف بيروقراطي أكل عليه الدهر وشرب، لكنه ليس خاليا من حس أخلاقي عميق، ورغبة في كشف الفساد الرازح على عالمه، وهو لا يتورع عن استخدام العنف، بقبضتيه وسلاحه الناري، إن احتاج الأمر في سبيل كشف تنظيم إجرامي أو سياسي فاسد، الرواية مليئة بالسخرية اللاذعة والحوار الكثيف الحاد والكادرات المُزدحمة بالسُخرية البصرية والإحالات الثقافية والتاريخية المُعاد صياغتها في مُحاكاة كاريكاتيرية ساخرة parody، السُخرية تُحرر عقولنا، وتجعلنا نعيد النظر في كل ما هو اعتيادي وراسخ ومقبول مُسبقا.

فكرة السُلطة نفسها، فرط السُلطة وتمركزها في يد فرد أو مجموعة صغيرة من الأفراد، البشر الفائقين Super Humans بأعماله هم كناية عمن يمتلكون السُلطة المُطلقة بعالمنا الواقعي، سواء أكانت سياسية أو اقتصادية، شخصياته تتصارع دائما مع هذا الكم من السُلطة المُفرطة التي يمتلكونها "باعتبارهم بشرا خارقين"، والتي تؤدي دائما إلى فقدانهم لإنسانيتهم أو لدمارهم كثمن لعدم فقد هذه الإنسانية، أو حتى تدمير العالم بهذه القوة المُفرطة التي لا يجوز


SUPERGOD
WARREN ELLIS · GARRIE GASTONNY
SO THAT WORKED OUT ALL RIGHT, THEN.





أن يمتلكها بشر أبدا، في رواية Black Summer التي بدأنا بمشهد منها، يتحول John Hours تحت تأثير قدراته الخارقة- المُكتسبة تكنولوجيا- إلى طاغية خارج القانون، بقدر ما الرئيس الأمريكي الذي قتله لتخليص أمريكا من طغيانه، هو ليس مُحررا ولا ثائرا ، إنه مُجرد قاتل، ومُرتكب لفعل الاغتيال السياسي الفردي مثله كمثل "لي هارفي أزوالد"، قاتل كينيديكما يصرخ بتلك الحقيقة لصديقه Tom Noir العضو السابق بمجموعة المُسدسات السبعة للبشر الخارقين، ومطور التكنولوجيا التي منحتهم قدراتهم، والذي فقد ساقه وحبيبته في حادث تفجير يعرفان مُتأخرا أن المُخابرات الأمريكية تسببت فيه بواسطة نفس الشخص الذي بدأ برنامجهم كمجموعة أبطال يواجهون عنف وفساد جهاز الشرطة والحكومة المحلية في مدينتهم، إنه يصمه بأنه مُجرد قاتل وطاغية وليس ثائرا سياسيا، هو يقف وحده معزولا عن الناس، غارقا في غرور قوته الفائقة، مُرتكبا المذابح حتى في حق الناس الذين يريد تحريرهم،

في النهاية يضطر "توم نوير" للقيام بتفجير انتحاري، يقتل فيه صديقه ليحرره من "عقدة الألوهية" التي يرد ذكرها أو الإحالة إليها على لسان عدة شخصيات، إنه يقتله لكي يحرره من فقده لإنسانيته، وليقضي عليه كمصدر خطر على الناس، وهو يودي بنفسه كذلك كعقاب ذاتي مُنهيا حياة لم يعد يريدها، وبينما يموتان في انفجار هائل، العضوات الثلاث الباقيات من الفريق يساعدن الناس ضحايا الكوارث التي انهالت على المدينة خلال الحرب القصيرة التي شنتها الولايات المُتحدة على مجموعة "المسدسات السبعة"، بينما يؤكدن أنهن سيبقين المدينة خارج أي سُلطة ككيان سياسي مُستقل.

عقدة الألوهية المُدمرة هذه، تأخذ أكثر أشكالها قسوة وبشاعة في روايته Supergod، التي تبدأ بكهل ستيني- تمتلىء أعمال إليس بأبطال تركوا سنوات الشباب خلفهم بزمن مُعتبر- يجلس على ضفة نهر التايمز المُمتلىء بالدماء والأشلاء، بينما تشتعل لندن من خلفه، وتتغطى السماء بمزيج من اللهيب والدخان الأسود، كأن القيامة قد قامت، وهو يرسل رسالة صوتية في الدقائق الباقية من عمره، وربما عمر العالم كله إلى عالم آخر بالولايات المُتحدة، يحدثه عن تجربة بريطانية سرية من الخمسينيات حينما أرسلوا ثلاثة رواد فضاء خارج الأرض، ليعودوا مُدمجين سويا في شيء لا يشبه أي كائن عرفته البشرية، شيء ينمو عليه الفطر- الذي لا ينمو سوى على الأشياء الميتة كما تؤكد الشخصية أكثر من مرة- ويجب مُحاربة انتشاره بالمُطهرات طول الوقت، وإلا تفشى عبر المخبأ السري تحت الأرض الذي يخبئونه فيه وحول كل ما يقابله لكتلة من العفن، فيما بعد ستحاول كل أمة من أمم الأرض خلق "إنسان خارق" عبر توظيف التكنولوجيا، كل تجربة تنتهي بتسبب ذلك "الإله المصنوع" بدمار هائل وضحايا بالمليارات، وحينما تتصارع تلك الآلهة الصناعية يحل على الأرض دمار

لا حدود له، ينال حتى القمر قدرا منه، فيهمى فتاتا على الأرض، في النهاية، يقترح الرجل الذي نراه في البداية- وهو أحد العملاء المسؤولين عن الإله الصناعي البريطاني الذي يحمل اسم مكون من اسمي إلهين سلتيين قديمين كلا منهما بثلاث رؤوس- إخراج ذلك الكيان الخارق للطبية من مخبئه، عله يستطيع التواصل مع الآلهة الأخرى وإيقاف المجزرة، في النهاية، Morrigan Lugus، يبقى وحده بعد أن دمرت كل الآلهة الأخرى بعضها، ليجلب الدمار النهائي على العالم كله بادئا بلندن.

وارن إليس هو مُميز حقيقة ككاتب خيال علمي، وهو ما يجعله كاتبا مُفضلا لدى أي قارىء مُولع بالعلم، خاصة الفيزياء، فهو دائما ما يضع قاعدة صحيحة علميا- ولو على المستوى النظري- للخيال الذي يكتبه، فخياله مُتجذر في العلم الحقيقي، مما يعطيه مصداقية ونضج لا يتوفران في أغلب كتابات الكوميكس التي تنتمي لفئة "الخيال العلمي"، يمتلك "إليس" قدرا واضحا من الثقافة الموسوعية العالمية- وهي أداة أساسية من أدوات الكاتب الروائي- أعماله دائما مُمتلئة بإحالات للأساطير والمُعتقدات القديمة والحديثة، والإحالات التاريخية وتلك التي تخص الأحداث المُعاصرة، طبعا مع مسحة سُخرية ذات نكهة حريفة، تستغل إمكانيات الكوميكس كوسيط إبداعي لأقصى حد، حيث يمكن نشر عشرات الإحالات الساخرة الحادة عبر كادرات أي رواية جرافيك، وتركها لتلتقطها عين القارىء، إلى جانب ما يتفجر من سُخرية بالحوار أو التعليقات المكتوبة، لكن حقيقة ما يشدني في أعمال "إليس" هو مقدرته على إعادة صياغة القصص والحكايات وشخصيات الكوميكس، هو يفككها ويسبر أغوارها ويعيد بنائها مرة أخرى عبر قصصه ورواياته، هو لا يخفي الأصل المُقتبس، بالعكس، هو يؤكد وجوده ويعيد صياغته جزئيا كمُحاكاة ساخرة، أو حتى كنسخة أفضل من الأصل، حيث يعيد اكتشاف عناصر شخصيات الكوميكس الكلاسيكية، ويبرز ما يشاء منها، ويؤكد على مُفارقات الشخصية وتناقضاتها، صانعا منها كائنات



جديدة تعيش في عالم من صُنعه هو، هو يجعلنا نعيد النظر فيما نعرفه ونقبله ببساطة موروثة عن القصص الكلاسيكية وشخصيات الكوميكس الشهيرة، يجعلنا نعيد فحص ما هو تقليدي ومُعترف به، ومقبول تماما، إنه يشككنا في كل ما هو مُستقر وكلاسيكي، مُخلصا القارىء من كسل القبول التلقائي لما يعرف ويقبل، في روايته The Authority التي نشرتها DC عبر ناشرها الفرعي Wildstorm، وصدر جزئها الأول في تسعة أجزاء ما بين عامي 1999م، و2000 م- وهي أحد سلاسل الكوميكس التي عرفت العديد من الكتاب الكبار عبر تاريخ نشرها، لكن إليس هو مُبدعها المُؤسس وصاحب الفكرة الكلية والشخصيات الاساسية- في الأجزاء التسعة الأولى التي كتبها يقدم لنا مجموعة مُميزة من الأبطال الخارقين، لكننا لن نفشل أبدا في رصد التشابه ما بينهم، وبين شخصيات من عالم DC ، فكل من أبولو "البطل الخارق الذي يستمد قوته من الشمس" وMidnighter الذي يرتدي ملابس وقناعا أسود بشكل كامل، هما إعادة إنتاج لكل من سوبر مان وباتمان، بينما تتحول العلاقة الحميمة المتوترة والحادة بين الشخصيتين الأصليتين إلى علاقة حب مثلية في رواية إليس، شخصية المُهندس "الصانع"، أو Angela Spica المرأة المُدمجة مع الآلة عبر تقنية "النانو" هي صورة مُعدلة- وأجمل كثيرا والحق يُقال- من "سايبورج" بطل مجموعة Teen Titans ومن ثم عصبة العدالة، الصيادة المُجنحة هي نسخة ثلاثية الأبعاد دراميا من شخصية Hawkgirl الكلاسيكية، بينما "الشامان" الذي يحمل اسم "الدكتور" وفقط هو بلا شك إعادة إنتاج أكثر كثافة وتجذرا ثقافيا من شخصية "قسطنطين"، الساحر بكوميكس DC، ويكتمل الفريق بـJenny Sparks، البريطانية ذات المظهر الشاب رغم أن عمرها يقترب من المئة عام، والتي تمثل روح القرن العشرين، وJack Hawksmoor المعروف بكنية: إله المُدن، الرجل الذي يمكنه التحدث للمُدن، وإقامة حوار معها، والشخصيتان الأخيرتان- على قدر علمي- هما أصيلتان لا شبيه لهما في أي كوميكس سابق، الجميع يعيشون على متن "الحاملة" مركبة واعية بذاتها ذات أصل غامض بأبعاد مهولة تمتد طولا وعرضا لعشرات الكيلو مترات، مدينة كاملة، تطفو ما بين العوالم والأبعاد والأكوان المُختلفة بسُرعات تتراوح ما بين "خمسة وعشرين حلما في الثانية" إلى 100 حزن في الدقيقة، وحتى 1000 فكرة في الثانية، يمكن عبر أبوابها التي تخضع لتفسير فيزياء الكم، الانتقال لأي مكان على الأرض، بينما هي تسبح عبر الأبعاد المُختلفة، عبر الرواية والمُغامرات التي تخوضها المجموعة- المُتمردة على أي سُلطة- نرى استعراضا لمفاهيم السُلطة، الحريات، العواقب الأخلاقية، وتناص مع مدى واسع من الإبداع الأدبي من قصص كوميكس مارفيل وحتى إبداعات "لوفكرافت"، لا يمكنني أن أحكي عنها، يجب أن تقرأها بنفسك لتدرك أبعاد هذا الكون الأدبي والفني الرائع.

و بعد :

من حين لآخر يطفو خبر عن استلهام هذا العمل أو ذاك من أعمال وارن إلياس كفيلم أو كمُسلسل، ما عدا فيلمي RED وRED2 المُقتبسان بتحرر شديد من رواية لإليس بنفس الاسم- ربما يعود نجاح الفيلمين لاكتفائهما باقتباس بعيد من دون محاولة تقديم رواية الكوميكس بكثافتها الحقيقية- فإن تلك الأخبار تختفي كما ظهرت، من دون تحقق، والحقيقة لا أعتقد أنه سينتج أبدا فيلما أو مُسلسلا عن عمل لوارن إليس، فلن تمتلك السينما أبدا الشجاعة الكافية لتقديم عالم إليس لمُشاهديها، وبصراحة، لا أعتقد أنه سيُنتج أبدا، فيلم مأخوذ عن كوميكس ويحظى بنفس المستوى الفني للكوميكس، في النهاية الكوميكس هي علاقة إبداعية ما بين الأدب والرسم، ببساطة هي أكثر تعقيدا من السينما كوسيط إبداعي، وتقنيا، يستطيع رسام الكوميكس إنجاز صفحة واحدة في يومين أو ثلاثة، يحتاج مُخرج أن يكدح بميزانية من عشرات الملايين لشهور لكي ينجزها على شاشة السينما، فدائما ما ستكون الأفلام المأخوذة عن الكوميكس مُحبطة لمن يريدون نفس كثافة الكوميكس على شاشة السينما، والحقيقة أن أغلبية روايات وقصص الكوميكس العظيمة ستحصل على تصنيف R على الأقل لو تحولت لأفلام، وفي وقت تكون فيه فنتي الأطفال والمُراهقين جمهور السينما المُكبلة بكثير من المحاذير السياسية والاجتماعية والهلع من تنمر السوشيال ميديا، فالموضوع مُستحيل اقتصاديا، ربما علينا أن نخفض سقف توقعاتنا لحد كبير، كلما أنتج فيلم مأخوذ عن "كوميكس" ونكتفي بالاستمتاع بمُشاهدة السينما وهي تحاول مُحاكاة الكوميكس وتفشل في كل مرة.

* السَيْبَرْبنك أو السايبربنك هو نوع من أنواع الخيال العلمي مشهور بتركيزه على عالم التقنية المتطورة والعالم السفلي، الاسم مشتق من علم التحكم الآلي والشرير وابتكر من الأساس من قبل بروس بيثك كعنوان لقصته القصيرة سيبربنك التي نشرت في عام 1983م، حيث عرض فيها علما مُتقدما، مثل تقنية المعلومات وعلم التحكم الآلي، اقترن بدرجة من الانهيار والتغير الجذري في النظام الاجتماعي.

طبقا للورانس بيرسون، وهو كاتب خيال علمي فإن أشخاص السيبربنك الكلاسيكيين كانوا مُهمشين ومعزولين ووحيدين يعيشون في حافة المُجتمع عامة في العقود الآتية على حين الحياة اليومية قد تأثرت بالتغير التكنولوجي السريع ونطاقات البيانات للمعلومات الإلكترونية مُنتشرة بوفرة والتعديل والتطوير على الجسم الإنساني مُنتشرة بكثرة.

مُخططات السيبربنك -في أغلب الأحيان- مُركزة على النزاع بين لصوص الكمبيوتر والاستخبارات الاصطناعية والمُؤسسات العملاقة وتميل إلى أن تكون مجموعة في مُستقبل الأرض القريبة بدلا من أوضاع المُستقبل البعيد الموجودة في بعض الروايات مثل: مُؤسسة إسحاق أسيموف، أو كثيب فرانك هيربيرت.

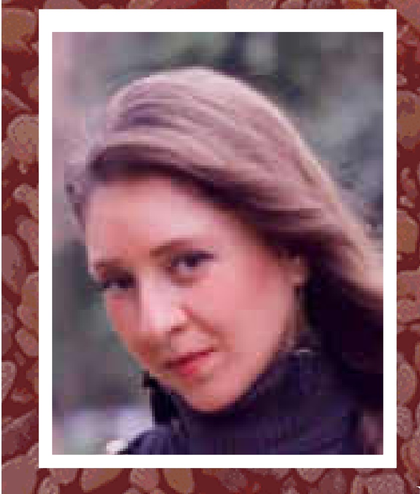
الأوضاع عادة تحتوي على موضوعات ذات بُعد صناعي لكنه يميل إلى أن يكون ذا علامة بالهيجان الثقافي الاستثنائي واستعمال التقنية بطرق غير متوقعة تمامًا من صانعيها "يجد الشارع استعمالاته الخاصة للأشياء" والجو الغالب على هذا النوع يعطي صدى في الأفلام السوداوية والأعمال المكتوبة في هذا النوع.

فن تشكيلي

الفن: لماذا؟



جون آرمسترونج *
انجلترا - استراليا



تقديم وترجمة:
د. دعاء الدسوقي
مصر

لعقود من الزمان ، كانت الثقافة الغربية مُترددة فى تخصيص قيمة أو غرض مُتأصل للفن، حتى مع استمرارها فى تكريس تقدير عالٍ له. ورغم أننا لسنا مرتاحين تماماً لهذا القول، إلا أنه يجب أن يقوم تقديرنا للفن على فرضية خالدة؛ وهى أن الفن ذو فائدة كبيرة لنا؛ إذا لم نصدق هذا، فإن التزامنا نحو الفن، من حيث المال والوقت والدراسة، لا معنى له. ويبقى السؤال: بأى طريقة قد يكون الفن مُفيدًا لنا؟ الجواب في اعتقادي هو أن الفن أداة علاجية تكمن قيمته في قدرته على حثنا، وتعزيتنا، وتوجيهنا نحو نسخ أفضل من أنفسنا، ومُساعدتنا على عيش حياة أكثر ازدهاراً فردياً وجماعياً. وربما تكون مقاومة مثل هذه الفكرة مفهومة اليوم؛ لأن "العلاج" أصبح مُرتبطاً بأساليب مشكوك فيها، أو على الأقل غير متوفرة، وذلك لتحسين الصحة الذهنية.

إن القول: إن الفن علاجى لا يعنى الإيحاء بأنه يشترك فى طرق العلاج التقليدية، ولكن بالأحرى يكون الطموح الكامن وراءه هو فى مُساعدتنا على التأقلم بشكل أفضل مع الوجود، بينما يبدو أن العديد من الطُرق السائدة فى التفكير حول الفن تتجاهل أو ترفض هذا الهدف، فإن فرضياتها النهائية هى أنه علاجي أيضاً.

تظل قدرة الفن على إحداث صدمة بالنسبة للبعض مصدراً قوياً لجاذبيته المُعاصرة، فنحن ندرك، فردياً وجماعياً، أنه يمكن للفن أن يكون ذا قيمة عندما يزعجنا أو يذهلنا؛ فنحن مُعرضون بشكل خاص لخطر نسيان اصطناع بعض القواعد التي كانت من المُسلمات يوماً ما، على سبيل المثال، أنه لا ينبغي السماح للمرأة بالتصويت، وأن دراسة اللغة اليونانية القديمة يجب أن تُهيمن على مناهج المدارس الإنجليزية.

من السهل الآن أن نرى أن هذه الترتيبات كانت بعيدة كل البُعد عن الحتمية، لقد كانت مُنفتحة على التغيير والتحسين.

عندما حوَّل الفنان التشيلى سيباستيان إرازوريز خطوط الشوارع العادية إلى علامات الدولار في مانهاتن،

كانت فكرته هى دفع المارة إلى إعادة النظر جذرياً في دور المال في الحياة اليومية؛ لإخراجنا من تفانينا المُنساق للتجارة، وإلهامنا، ربما، تصوراً أكثر إنصافاً لتكوين الثروة وتوزيعها.

قد يسيء المرء فهم هذا العمل تماماً إذا ما تم اعتباره تشجيعاً على العمل بجدية أكبر لتحقيق الثراء، ومع ذلك فإن نهج قيمة الصدمة يعتمد على افتراض علاجي. يمكن أن تكون الصدمة ذات قيمة؛ لأنها قد تؤدي إلى حالة ذهنية أدق، أي أكثر يقظة للتعقيد والفروق الدقيقة، وأكثر انفتاحاً على الشك، فالهدف الأسمى هو التحسين النفسي.

لكن لا يمكن للصدمة أن تفعل الكثير بالنسبة لنا ، عندما نسعى إلى تعديلات أخرى لحالاتنا المزاجية أو تصوراتنا؛ فقد يصيبنا الشك والقلق بالشلل ونحتاج إلى طمأنة حكيمة، وقد نضيع فى متاهة التعقيد ونحتاج إلى التبسيط، و قد نكون مُتشائمين للغاية ونحتاج إلى التشجيع. إن الصدمة ترضى أتباعها في افتراضها أن مُشكلتنا الأساسية تكمن في الرضى عن النفس، ومع ذلك، فهى فى النهاية استجابة محدودة للتفكير الفقير، وردود الفعل الخجولة أو الشحيحة، و تدني الروح.

هناك طريقة أخرى لمُعالجة أوجه القصور هذه، وهي السعي وراء فهم أعمق للماضي، ويمكن أن نرى ذلك في لوحة فيتوري كارباتشيو "شفاء المجنون" **The Healing of the Madman**، حيث تمثل اللوحة سجلاً مرئياً نادراً لجسر ريالتو الذى كان لا يزال مصنوعاً من الخشب قبل إعادة بنائه؛ لذا فهو يعلمنا الكثير عن الهندسة المعمارية لمدينة البندقية حوالى عام 1500م. و هى ترشدنا أيضاً للطبيعة الاحتفالية للمواكب، والدور المدني البارز للدين وتقاطعه مع التجارة، وكيف يرتدي الأرستقراطيون وعمال الجندول ملابسهم، وكيف يرتدي الناس العاديون ويصففون شعرهم، وغير ذلك الكثير.

نكتسب أيضاً من لوحة كارباتشيو نظرة ثاقبة حول كيفية تخيل الرسام للماضي؛ فقد أقيم الاحتفال المصور قبل أكثر من 100 عام من رسم الصورة ، ونتعلم منها شيئاً عن اقتصاديات الفن (الصورة جزء من سلسلة



سيباستيان إرازوريز يبتكر فن شارع مناهض للرأسمالية من خلال رسم علامات الدولار على الطريق

نفذت بتكليف من أخوية تجارية ثرية). ببساطة أكثر ، فقد أتاح لنا الثراء الذي ميز هذه الحقبة الماضية، والذي تم التعبير عنه داخل اللوحة ليكون حاضراً بصرياً أن نتخيل كيف كان الأمر آنذاك، كيف تكون القعقعة عبر الجسر الخشبي، والاهتزاز على طول القناة المائية في جندول مُغطى، والعيش في مُجتمع حيث كان الإيمان بالمُعجزات جزءاً من أيديولوجية الدولة.

نحن نقدر المعلومات التاريخية من هذا النوع لأسباب مُختلفة، لأننا نريد أن نفهم المزيد عن أسلافنا وكيف عاشوا، ولأننا نأمل فى اكتساب نظرة ثاقبة من هؤلاء الأشخاص والثقافات البعيدة. لكن هذه الجهود تؤدى فى النهاية إلى فكرة واحدة، وهى أننا قد نستفيد من المواجهة مع التاريخ كما يتجلى فى الفن. بعبارة أخرى، لا ينكر النهج التاريخى أن قيمة الفن هي قيمة علاجية في نهاية المطاف، بل يفترض ذلك، حتى لو كان يميل إلى نسيان هذه النقطة أو رفضها. ومن هنا تأتي المُفارقة- بعبارة لطيفة- المقاومة العلمية لفكرة الفائدة العلاجية للفن، حيث لا تكون سعة الاطلاع قيمة إلا كوسيلة لتحقيق غاية، وهي تسليط الضوء على احتياجاتنا الحالية.

هناك نهج آخر يرى الفن على أنه سلسلة من الاكتشافات أو الابتكارات في تمثيل الواقع. في هذه الطريقة التي يمكن اعتبارها علمية لتقييم الفن، نرتقي بالفنانين الذين ابتكروا تقنيات جديدة، مثلما نكافئ المُستكشفين والمُخترعين من التاريخ- "من اكتشف أمريكا؟"، "من بنى المُحرك البخاري الأول؟"، وهكذا- ويُعتبر ليوناردو دافنشي النقطة الحاسمة، من وجهة النظر هذه؛ لأنه كان من أوائل المُتبنين لـ **sfumato**، وهي تقنية فنية لعرض الأشكال من دون استخدام الخطوط الخارجية **Outlines**.

بالمثل، فإن جبل سانت فيكتوار **Mont Sainte-Victoire** الذي صوره بول سيزان يعتبر من أوائل الأعمال التي ركزت على السطح المُسطح للقماش. في تصويره



فتح نافذة على ماضى البندقية ، لوحة كارباتشيو "شفاء المجنون

للجبل كما يُرى من مكان إقامته الذي كان يملكه بالقرب من Aix-en-Provence، يستخدم سيزان كتلًا من الطلاء لترمز إلى الشُجيرات، رغم أنها عند الفحص الدقيق تظهر كعلامات ملونة متساوية تشكل نمطاً مُجرداً- ويكون هذا أكثر وضوحاً إذا ما كان النصف العلوي من اللوحة مُغطى- لم يتم تقديم اللوحة لتعبر عن الإيهام بالبُعد الثالث، ولكن للتأكيد على أن هذا العمل ثنائي الأبعاد.

نهج سيزان مألوف جداً للمُتحمسين المُتمرسين لدرجة أنه يبدو مُحرجاً الإشارة إلى أن أسلوبه يشرح القليل عن قيمة العمل الفني بالنسبة لنا، حيث يمكن تقدير قيمة الاختراع خارجياً فقط من حيث الفوائد الحقيقية التي يجلبها، وتكشف المُناقشات الفنية فقط عن التغييرات في أساليب التصميم أو الإنتاج. إن الطُرق الجديدة ليست جيدة في حد ذاتها، إنها صالحة فقط إذا ما كان لدينا سبب للاعتقاد بأنها أفضل من القديمة. ومن ثم فإن النظرة الفنية للفن لها افتراض دفين؛ فهي تفترض مُسبقاً أن الأعمال المعنية مُفيدة لنا، وهى لا تفسر لماذا يجب أن يكون الأمر كذلك، ولكن، مثل النهج التاريخي تعتبر هذا أمراً مفروغاً منه، فالتطورات التقنية تعتبر ذات قيمة من حيث أنها تجلب موارد علاجية جديدة أو مُحسنة للشكل الفني.

إذا اتفقنا مع هيجل على أن الفن هو العرض الحسى للفكرة "أو المثالية"، فلا يزال يتعين توضيح سبب أهمية هذا العرض، أي ما هي طبيعة مشاكلنا أو تطلعاتنا بحيث يكون الفن شيئاً نحتاجه؟ الأطروحة العلاجية ليست مُجرد فكرة أخرى عن قيمة الفن، إنها تضم المنطقة الوحيدة التي يمكن فيها تفسير هذه القيمة؛ وهي قدرة الفن على تحسين حياتنا.

من هنا يمكن للفن أن يكون:

- تصحيحاً للذاكرة السيئة، أي أن الفن يجعل ثمار التجربة لا تُنسى ومُتجددة. إنها آلية للحفاظ على رؤيتنا الأفضل في حالة جيدة وإتاحتها للجمهور.
- مُورّداً للأمل؛ أي يُبقي الفن الأشياء السارة والمعزِّية في نظرنا، ويقيناها ضد اليأس.
- مصدراً للحزن الكريم، حيث يذكرنا الفن بالمكانة المشروعة للحزن فى الحياة، حتى نتعرف على الصعوبات التى نواجهها كعناصر لأي وجود نبيل.
- عامل موازنة؛ فالفن يُشفر بوضوح غير عادى جوهر صفاتنا الجيدة؛ إنه يعرضها أمامنا للمُساعدة في إعادة التوازن لطبيعتنا، وتوجيهنا إلى أفضل إمكانياتنا.
- دليل لمعرفة الذات: يمكن للفن أن يساعدنا



لوحة شعاب صخرية على شاطئ البحر لفريدريش تستحضر ضخامة الزمان والمكان.

في تحديد ما هو مركزي في الحياة، ولكن يصعب وصفه بالكلمات. يساعدنا الفن المرئي على التعرف على أنفسنا.

- دليلاً لتوسيع التجربة، فالفن هو تراكم متطور للخبرة، يُقدِّم لنا في أشكال جيدة التنظيم؛ فيمكننا سماع أصوات الثقافات الأخرى، وتوسيع مفاهيمنا عن أنفسنا وعن العالم.

في البداية، يبدو الكثير من الفن مُجرد "آخر"، لكننا نكتشف أنه يحتوي على أفكار يمكننا صنعها بطرق تثرينا.

- أداة لإعادة التوعية، حيث ينقذنا الفن من التجاهل المُعتاد لما يحيط بنا؛ فنستعيد حساسيتنا وننظر إلى الأشياء المألوفة بطرق جديدة.

في لوحة "شعاب صخرية على شاطيء البحر" Rocky Reef on the Sea Shore استخدم الرسام الألماني كاسبر ديفيد فريدريتش Caspar David Friedrich تشكيلاً صخرياً مُدهشاً وخشناً وامتداداً احتياطياً للساحل والأفق المُشرق والسُحب البعيدة، والسماء الباهتة؛ لإثارة الحالة المزاجية. لقد عبر فريدريتش من خلال هذه اللوحة عن حالة شعرية فريدة، فنتخيل المشي في ساعات الفجر، بعد ليلة بلا نوم على اللسان البحري بعيداً عن رفقة البشر بمُفردنا مع قوى الطبيعة الأساسية. الجزء السفلي من السماء خالٍ من الشكل وفارغ، فضاء فضي خالص، ولكن فوقه توجد غيوم تلتقط الضوء على جوانبها السفلية، وتنتقل بطريقتها العابرة التي لا طائل من ورائها غير مُبالية بمخاوفنا.

إن الفكرة القائلة بأن قيمة الفن يجب أن تُفهم من منظور علاجي ليست جديدة؛ فهي في الواقع الطريقة الأكثر ديمومة للتفكير في الفن، ولها جذورها في تأملات أرسطو الفلسفية حول الشعر والدراما. في الشاعرية، جادل أرسطو بأن الدراما المأساوية يمكن أن ترفع من مستوى شعورنا بالخوف والشفقة، وهما شعوران يساعدان في تشكيل تجربتنا في الحياة.

المعنى الواسع هو أن مهمة الفن هي مُساعدتنا على الازدهار، وأن نكون "فاضلين"، بالمعنى الخاص لأرسطو لتلك الكلمة، أي أن نكون أفضل في العيش حتى في الظروف الصعبة.

*جون أرمسترونج فيلسوف ومُستشار أول لنائب رئيس جامعة ملبورن. شارك مع آلان دي بوتون في تأليف كتاب "الفن كعلاج" الذي نشره دار فايدون في أكتوبر 2013م.

فن تشكيلي

الفنّان التشكيلي القطري يوسف أحمد

ذاكرة الأمكنة في ما لا يُمكن نسيانه

ما يزال الفنان التّشكيلي القطري يوسف أحمد[1]، يختبرُ مُمكنات البيئة التي يعيش فيها ليُجدّد في كلّ مرحلة من مراحل تجربته التشكيليّة لقاء ذاته المُبدعة بمُحيطها المحلّي، فمهما غابَ هذا المُحيط في بعض أعماله بشكل مُباشر فإنّه يختفي وراء شبكة من الأشكال والألوان في إيحائيّة لا تنغلق عن التعبير ابتداء بالخامات المُستخدمة وانتهاء بأيقونوغرافيّة الأشكال. وينبع هذا الاستمرار، والجَلد في التمسّك بهذا "المُحيط" في دائرته المحلية والعربيّة الواسعة على السّواء، من إيمانه بأنّه يقاربُ تجربة التشكيل من مُنطلق عروبته أوّلا قبل مُنطلق إنسانيّته كفنّان يستفيد من مُنتجات فنون التشكيل الغربي، ويستحضر في داخله، تكوينًا وخبرةً بصريّة، كلّ ما اطّلع عليه في المحترفات الغربيّة وما درسه من مآثر الفنانين العالميّين. ولا نعني "بمُنطلق العروبة" انغلاقًا على مسألة "تعريب اللّوحة" أو الخوض المُستمرّ في هويّتها، وإنّما نعني به تأكيدًا على انتماء وجداني وفكري إلى فضاء معرفي عربي، يكون موطن الأسئلة، ومُبتغى الفعل. فالفنّانُ يبدعُ في السياق الذي ولد فيه، واستنشق فيه هواء التّعبير، ونمت فيه مُدركاته البصريّة والحسية، ولا يمكن للفنّان أن ينسى أولى خربشاته على جدران البيت، حين كان يرسم بـبقايا الحطب والرماد (السناج) في طفولته، ذلك أنَّ الحوار بين المادّة والجدار ستكون بذرة حوار أعمق في مسيرة الفنّان بين خاماته وعناصر مُحيطه.



د. نزار شقرون

تونس/ قطر

بعد أكثر من أربعين سنة من تجربة التشكيل الفنّي يتخيّر يوسف أحمد في معرضه" محلاّت"[2]، مُقاربة تشخيصيّة للعالم بألوان الباستيل، وتخصيصًا للعالم الذي يعنيه ويرتبط به وجدانيّا وفكريّا. فهل هي عودةٌ إلى استحضار التشخيص بعد سنوات من الولع بالتجريد، عودة إلى استذكار اللحظة الأولى في تحسّس عالم الفنّ في طفولته، عناصر بيئته، الفريج والمكتبات، الأمكنة والأشياء على السّواء، وهي تطفّ من ذاكرته إلى سطح أعماله؟ كيفَ يُمكن للفنّان أن يقبض على الرّائحة التي غابت بغياب البيوت القديمة والدّكاكين

والمكتبات، وحلّت محلّها العمارة الحديثة، وتتبدّد أمام ناظريه تلك الشّوارع الضيّقة التي رست عليها هامات المعمار القديم، فرسمت مسلكًا للجسد في ذهابه وإيابه، بينما حلّت اليوم طبوغرافيّة جديدة، ترسيم آخر لتنقّل الجسد. هلْ كانت تلك الأمكنة حاضنة الكيان فصارت أطلالها في الواقع مُجرد مساحات لحركة الجسد فقط؟! وكيف لتلك الجغرافيا الوديعة التي جرفها التّحديث المُفاجئ أن ترحلَ عن الذّاكرة البصريّة لفنّان لم يستطع الانبتات عن بيئته أو فراق منْ يحبّ فيها بشرا وأمكنةً وعناصرَ؟

تبدو تجربة يوسف أحمد الأخيرة مُلهمة للأسئلة! إنّها تضع من جديد سؤالَ أصالة الفنّ التشكيلي على المحكّ، فما عرضه من أعمال في سياق تاريخي واجتماعي يسير في اتّجاه التّحديث، يعيدُ إلى المشهد التشكيلي القطري جدلاً حولَ حدود "الحداثة" في الفنّ، ودور الفنّ في تأسيس ذاكرة بصريّة محلية لا تُبالي بإكراهات نزعات الفنّ المعاصر. كما تقدّرُ العودة إلى التّشخيص في ظاهرها نكوصًا بالتجربة الفنية، بل سيرى فيها البعض ارتدادًا إلى مرحلة ما قبل التّجريد والتّحديث في اللوحة العربيّة، وكأننا إزاء خطّ فنّي مُلزمٍ، يُجبر الفنان على الانضباط لشروط تحديث اللوحة حتّى يُعدّ فنّانا مُعاصرا. لكنّ يوسف أحمد الذي عاد إلى "ماضيه"، هو ابن حاضرٍ يتسارعُ فيه التقدّم نحوَ بناء معالم مُغايرة للماضي، لذلك فإنّ تخصيص معرض كاملٍ "للذّاكرة" هو موقف لا محالَةَ من بعض اتّجاهات "الحاضر"، ونوستالجيا إنسانيّة لزمنٍ عُدّ دائما "جميلاً" بتعبيرِ شعبي عن الحنين إلى القديم قياسًا بما يستجدّ من مظاهر الحاضر التي تحتاج إلى فترة من الزمن كي تسود لتُصنَّف لدى أجيال قادمة "بماضيها الجميل" أيضًا!

دورة الزّمن من بين هواجس يوسف أحمد، فحين جرّب تنوّع الخامات والوسائط البيئيّة المُتاحة في مُعالجة تجريديّة لجماليّة الحرف العربي، وحين كانَ يُخلّق من نخيل قطر ورقًا خاصّا ليكون بديلاً عن القماشة، فإنّه كان في تلك المسارات مُنشغلاً بكيفيّة استثمار مُنتجات أزمنة أخرى ما تزالُ أسئلتها مبثوثة في زمنه الرّاهن مثلما



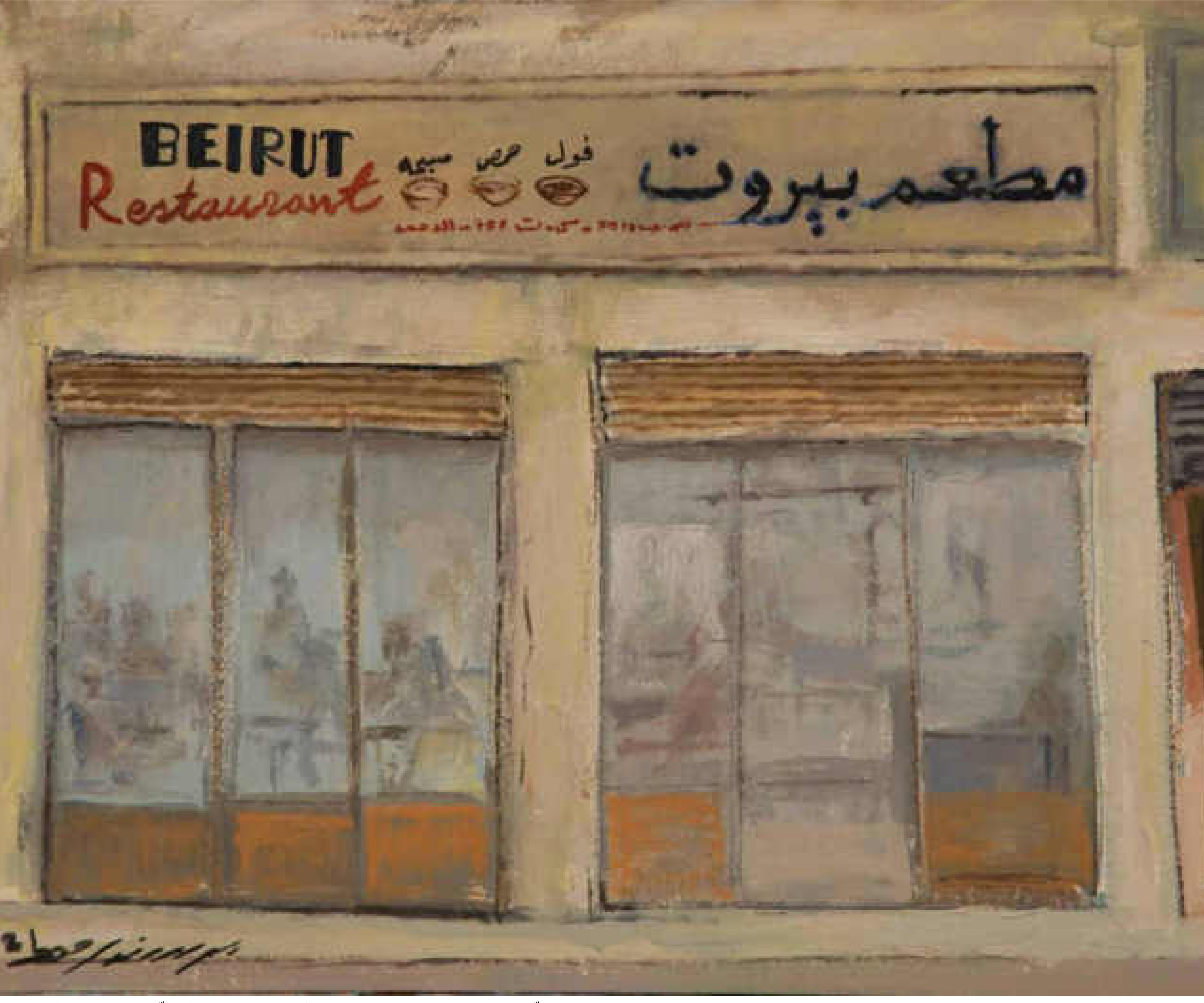
كان مُنشغلاً "بتأصيل" الخامات والتقنيات لأنّه يُدرك ألاّ معنى لفنّان عربي يستنسخ التجربة الغربيّة بكامل أبعادها وهو الفنان الذي لم تتوفّر لمُجتمعه ذات الشّروط التي حفّت بمراحل تطوّر الفنّ الغربي.

هلْ كانت مسيرة أربعة عقود ترسم خطّا تصاعديّا لاكتشاف إمكانات التعبير في بيئته إلى أن انتهت به إلى "التشخيص"؟ لعلَّ الاتّجاه نحو استثمار" الأمكنة" هو نوعٌ من التعبير عن انسداد أفق "التجريد" في مستوى تناول الموضوع وطريقة المُعالجة الفنية أيضا. وإذا كان التجريد في سابق اختياراته "للحروفيّة" أو عناصر البيئة الخليجيّة، فإنّه يكفّ هذه المرّة في معرضه الأخير عن التوغّل في لوحاته، بعد أن "حلّ" الفعل الفنّي في المكان بوضوح ومن دون ترميز. إنّه خيار قصديّ يتلمّسه يوسف لشدّة وعيه بأنّ الموقف الفنّي سيكون أكثر التصاقا بالمُتلقّي حين يستعيد اللحظة التشخيصيّة، رغم أنّ استعادتها تقع من خلال التجرّد من الحاضر في اتّجاه الماضي، ماضي الذات والجماعة في آن واحد، وهو ماضٍ حضري يطرح أسئلة تشكّل فهم المدينة لدى أبناء جيله، وكيفَ راح التّحديث المعماري يزحفُ على أجزاء الذّاكرة ليحوّلها إلى أطلال.

كان يوسف ابن "حيّ الجسرة" يتابع على امتداد سنوات تحوّلات المكان، وفي



كلّ سفر إلى الخارج وعودة إلى المرابع يشعر بأنّ شيئا ما من ذاكرته قد بدأ يتبدّد، وإن كان الفنّ ليس توثيقًا نهائيّا لما هو موجود وآيل إلى الزّوال، فإنّه مجالٌ خصبٌ لبناء الذّاكرة. ولا يأتي "التشخيص" كفعل مصاحبٍ "للواقعيّة" بالضّرورة، إنّه في حالة يوسف، زاخرٌ بالتّخييل، لأنّه يرصد حركة الذّاكرة، فتبدو الأمكنة التي يقتنصها، وقد أفل أغلبها، مُستقرّة في فضاء تشكيلي تحكمه التعبيريّة. ويستدعي يوسف ما لديه من خبرةٍ في معرفة الحركات التشكيليّة العالميّة، ليبني مسافته منها، رغم استفادته الجليّة من أدواتها، فهو لا ينزعج من الجمع في لوحاته بين الخطاب اللغوي والخطاب البصري، بين مسارين مُختلفين في تشكيل وجهة القراءة، وإكساب الزمن المُستحضر بُعدا مُتعاليا عن الزّمن، ففي لوحاته حضور-"لأسماء" المحلاّت،" مخزن قطر الرياضي"، "صيدليّة الباكر"، "أحذية مبروك"، حلاّق الدّوحة"، "أحذية يافا"، "البيت الحديث"،"مخبز حبيب" وغيرها من أسماء المحلاّت التي كانت مُستقرّة في المدينة، وماتزال حاضرة في "ذاكرة" أبناء جيله. لهذا الحرص على "الأسماء" تخليدٌ لعلامات الطفولة والشباب، وتوصيفٌ لمعالم خارطة عمرانيّة تغيّرت في السّنوات الأخيرة. هذه الأسماء تحضر في عمل تشكيلي لا يمتُّ بصلة إلى التوثيق التاريخي، ولكنّه يتجرّأ على أن يكون "تاريخا للذّاكرة"، "لحنين" لا يتوارى رغم تبخّر تلك الأمكنة. ولا تحيلُ هذه الأسماء على "المهن" و"التخصصات"، ولا تقدّم استعراضًا للمتاجر التي كانت موجودة في مدينة الدّوحة، بقدر ما تستدعي "زمنها" بكلّ ما فيه من "وشوشات" الطفولة، وحركة البيع والشّراء، وجولات أبناء المدينة، وذكرياتهم فيها، وقصصهم الأثيرة في تلك الأمكنة و"مُغامراتهم"، لذلك بنى يوسف مُفارقة بين "الأسماء" الدّالة، وبين محتوى الأمكنة العائم بتعبيريّة لا تحدّها دلالة، إنّه تعويم إضافي للعلامة، حين لا يقول الدّال الدّلالة، فتبدو هذه الأخيرة أوسع من أن يُستدلّ إليها وعنها. هذه المُفارقة هي لعبة مُحكمة بين الإعلان عن التشخيص



والمراوغة بالابتعاد إلى تجريديّة تعبيريّة صارخة، لعبة إغواء المُشاهد الذي ما تزال ذائقته تشخيصيّة، والقبض على مساره البصري في اتّجاه اقتياده إلى مُعانقة ما هو مُجرّد، إنّها حقّا لعبةٌ فنية عالية الحياكة، أن تكون اللوحة "مصيدة" لوداعة المُشاهد، ولحظة انخطافه من "الواقع" الذي ما تزال تسيطر عليه "لغة القول: "إلى "فسحة المُتخيّل" التي يحكمها البصر والبصيرة في آن.

تأتي تلك "الأسماء" كدوالّ، وسريعًا ما تصبحُ وسيلةً لتخليص المُتقبّل من "الاسم" إلى اكتناه الأبعاد الواسعة للمُسمّى، هكذا يتفنّن يوسف أحمد في تخليص الدلالة من بعدها الإشاري لتكون "إيحائيّة" على الدّوام، وهل استطاع الفنّ يوما أن يتخلّص من درجات الإيحاء ليكون فنّا؟ ومن فرط إيغاله في "اللّعب" الفنّي باعتباره نسقا طفوليّا مُسترسلاً في الفنّ، يحافظ يوسف على ترسيمات المحلاّت، إنّه يستعيد واجهاتها كما كانت، ويُعيد تقسيماتها مُستخدما خبرته العميقة في "التصميم"، "فالخطوط" التي تقسم الواجهات، وتتقاطع فيما بينها بين العرض والطول، العمودي والأفقي، ترسم جداول في غاية الدّقة، وتوحي بذاكرة فنية أصيلة تستوحي جماليّة الفن العربي الإسلامي، فحين ننظر بعمق في لوحة "مخزن قطر الرياضي" سنقف عند الواجهة المقسومة إلى ثلاثة أقسام، كلّ قسم منها هو جدول بحدّ ذاته، مزيج من المُربعات والمُستطيلات التي لا علاقة لها بأصناف مُنتجات رياضيّة مُنتظرة، لأنّ الجدول هو أكثر من واجهة، إنّه موطن لعبة الفنّ، واستيهام عن علاقة الحرف بعدد مُختفٍ، حتّى تينع الدّلالة، وكلّ ذلك يقع في بنية الذّهن العميقة للإنسان العربي، فرغم انشداد الأمكنة عامة إلى الواقع القطري، فإنّ يوسف أحمد يُجرّدها بهذا النّوع من اللعب لتستميل المُتلقي العربي، بل لتجعله في دائرة مُتلقي فنه، باعتباره معنيّا بهذه الأسئلة النامية حول عالم بصدد الأفول وعالم بصدد الولادة، وبصدد حداثة ما تزالُ تحت سياط الأسئلة، وذاكرة ما تزالُ محتاجة إلى فنّ في التصنيف، والاختزال والتكثيف، أليست الجداول نوعا من الخانات التي تؤثّث ذاكرتنا جميعًا؟

تبدو لوحات يوسف غارقة فيما هو هندسي، لننظر في لوحة "مطعم بيروت"،



بناء تناظري للواجهة، واجهتان بلوريّتان مرئيّتان لا تعكسان غير عالم لا مرئيّ، أطياف من زبائن المطعم، لا نعرفُ من هم ولا هويّاتهم، فليس من الضّروري أن نبلغ هذه الدّلالات. ما يبحث عنهُ يوسف هو أن يكون التعبير أقوى من الدلالة، لمن عاش أيّام "مطعم بيروت" بهندسته المعماريّة البسيطة، يمكن أن يستذكر صولاته، ويستكنه مذاق أكلاته، ومن لا يعرف المطعم، فإنّه لا يرى فيه مستودعا لما لذّ وطاب بقدر ما هو فضاء لاتّساع الماضي ولجزء من حياة أجيال، وإيحاء بكلّ مطعم مبثوث في المنطقة العربيّة، يلتحف بالقدامة وبما هو شعبي وما هو قريبٌ إلى التراث الثّقافي.

تبدو الشّوارع والأسلاك الكهربائيّة والأبواب والشبابيك الخشبيّة أجزاء أو "قطع أثريّة" من شتات الذّاكرة، مُحكمة التّوزيع، فما قام به يوسف هو هندسة الذّاكرة. إنّ لكلّ "ملفّ" اسم، لكلّ محلّ "يافطة"، لكلّ مُشاهد رغم اشتراكه في الذّاكرة الجماعيّة، ذكرياته الخاصّة، فمُعطيات الذّاكرة حاضرة في تاريخ الفرد والمجموعة، في التاريخ الاجتماعي والنفسي لأجيال. وبما أنّ المكان هو "محلّ" قبلَ كلّ شيء، فإنّ ما يحلُّ فيه من بشر وعناصر طبيعيّة وسلع وأغراض لا تكون ثابتة إلاّ بفعل التذكّر لأنّها على صعيد الواقع آيلة إلى الزّوال، وعلّ أغلبها لم يعد لهُ وجود. الأرض حاضنة تحوّلات، لذلك يُمعن يوسف في استخدام الألوان الترابيّة، فمن التراب حدث الخلق وإلى التراب يعود الخلق، ومن حالات الحضور والغياب تنمو لعبة الضّوء والعتمة، فالشّمس الغائبة الحاضرة تتسلّل إلى اللوحات، لتنفعل الأماكن بانعكاسها وبحركتها، فاقتناص مشاهد الذّاكرة يأتي مُلتحما بالوقت، عند الصّباح وعند الظهيرة وفي آخر المساء، وكلّها أوقات نهاريّة، رغم أنّ هذه الأماكن محفوظة في دهاليز الذّاكرة التي عادة ما يُغطيها الظّلام والزمن الليلي. هكذا يُخرجُ يوسف ذكرياته، وهي مُثقلة بتوقيت قنصها، أحيانًا يُداهمُ المساء المكان (لوحة الفطيم)، وأحيانًا يعمّ النّور المكان (مكتبة التلميذ)، وهذا التقلّب يسجّل حالات الأمكنة، وإذا عمد الانطباعيّون في السابق إلى اقتناص المكان وهو مُتلبّسٌ بأثر الزّمن، فإنّ يوسفَ يُخرج الأمكنة، يولّدها من جديد وهي مطليّة بأثر الوقت، إنّه لا يقطع حبلَ السرّة الزّمني، بلْ يفضّلُ أن تكون الاستعادة في شكل ولادة جديدة مُشبعة بحيثيّاتها.

بذلك يؤصّل يوسف أحمد لوحاته في زمنيّة "حياتها"، فللأمكنة حياة، وللأشكال حياة، وإن غابت الأمكنة بفعل تغيير المشهد العمراني فإنّها باقيةٌ في الذّاكرة، وستنعم بالبقاء أكثر لأنّها تحوّلت إلى جزء من تاريخ الفنّ. وفي مسار الانتقال من الوجود المادّي إلى الوجود الرّمزي لا تكون التجربة معنيّة بالمواءمة بين "التقليديّة" و"التّحديث"، فالتجربة الفنية لدى يوسف



تسيرُ في أغلب حلقاتها ضمن أفق أصالة الانتماء إلى مُجتمعه القطري، لهذا تأتي" محلاّت" للإمعان في توثيق هذه الصّلة، وهي ليست مُجرّد صلة "ببيئة" بل غوصٌ في دائرة الوعي العميق للبنية الاجتماعيّة والذّهنيّة وحتّى السيكولوجيّة لأبناء مُجتمعه.

الهوامش:

1 - ولد في الدوحة عام 1955م، درس الفنون في جامعة القاهرة، ونال باكالوريوس في الفنون والتربية عام 1976م، انتقل بعدها إلى الولايات المُتّحدة الأمريكيّة يحرز على ماجستير الفنون الجميلة بكاليفورنيا عام1982م، عاد بعدها إلى قطر ليصبح مُستشارا فنّيا أوّل لمتحف الفن العربي، ونشط في المشهد التشكيلي القطري فكان عضوا مُؤسّسا للجمعيّة القطريّة للفنون التشكيليّة وعضوا مُؤسّسا لجماعة أصدقاء الفن التشكيلي الخليجيّة عام 1985م. نظّم معارض فرديّة وجماعيّة مُنذ عام 1977م، ونال جوائز عديدة منها الجائزة الأولى في مهرجان بغداد الدّولي للفن التشكيلي عام 1986م، والسّعفة الذّهبيّة للمعرض الأوّل لفناني دول مجلس التّعاون عام 1989م، اهتمّ بتأريخ النشاط التشكيلي القطري فنشر كتابين، "الفنون التشكيليّة المُعاصرة في قطر"عام 1986م، و"الفنّان جاسم زيني" عام 1991م بالاشتراك مع الدكتور علي المليجي.

2 - أقيم المعرض بالتعاون مع مركز قطر الفني في بيت محمد بن جاسم في متاحف مشيرب، في 25 نوفمبر2021م.

دراسة

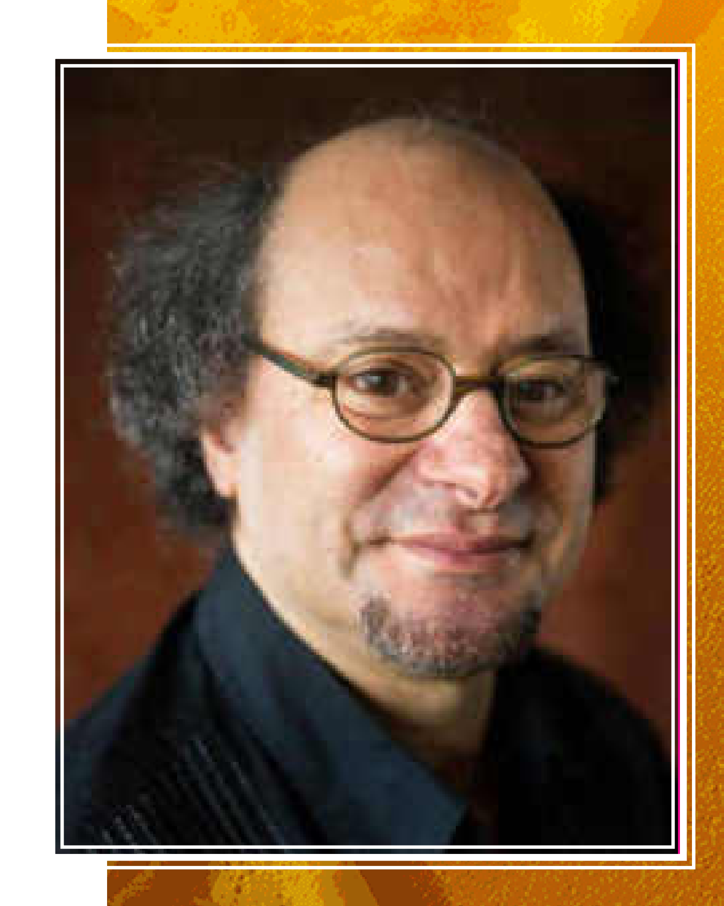
مسرح

في المنفى: اللا أب!

الجزء الثاني

حازم كمال الدين

العراق/ بلجيكا



في الجزء الماضي تعرضت لكيفية تدخل المنفى الحاسم في حياتي كفنان، وكيف جابهت نفسي بأسئلة جوهرية عن العملية المسرحية، وتأثير الحرب الحاسم على فهمي المسرحي حيث لا يمكنك أن تنشغل بما هو ثانوي في المسرح وأن عليك أن تختزل وتكثّف إلى الحدود القصوى، وأن تركز على هاجسك الأبدي وسبب وجودك وهو عفوية وحميمية اللقاء مع الجمهور. ومن هناك إلى علاقتي مع المُمثل والجسد، دوافعه وأسبابه، وتعمقت في رؤيتي للتمثيل. كذلك تطرقت لحيوية المُمثل وعلاقته التفاعلية مع المُشاهد وكيف أن هذا كله أبعدني عن جذوري المسرحية التي تعلمتها في الأكاديمية والفن الحديث، وتوقفت عند علاقتي النقدية بالفن المسرحي الأوربي.

جروتوفسكي

بعد أن أنجز جروتوفسكي، بعبقرية نادرة، بحوث ستانيسلافسكي النفسية الجسدية، وراقب أحداث بيوميكانيك مايرخولد تجاه المدرسة الواقعية؛ أسرته الثقافات الأخرى كما أسرت من قبله أنتونين آرتو، واعتقد أنّ الخلاص، أو الطريق إلى الانتحار- التدمير الذاتي- يكمن خارج الثقافة الغربية.
لهذا كان ذهاب جروتوفسكي إلى الشرق أحد تجليات البحث عن مُنقذ للحضارة الغربية التي ما فتئ مُفكروها يكررون مُنذ قرن أنّها في طور الموت. ولربما كان ذهابه إرضاءً لفضول ما غير المألوف، ومُعايشة تجربة فريدة، ولسد نقص ذاتي نفسي أو معرفي. وبكلمة: بحثا عن التوازن الذاتي.
تحدث آرتو كثيرا، وبإعجاب شديد، عن بالي وعن كاتاكالي وعن الحروف المصرية القديمة، واعتقد أنّ خلاص المسرح الأوربي من موته يجب أن يجد ضالته هناك. كلمات آرتو الجريحة ثاقبة البصيرة، وتعادي بشكل مُطلق أشكال السُلطة أو التسلط الثقافي. لقد تجرأ على الحديث عن الطاعون باعتباره ظاهرة



مُفيدة، ولم يسبقه إلى ذلك أوروبيا، كما هو معلوم، سوى بودلير "أزهار الشر".
جروتوفسكي واصل خطى آرتو بطريقة موسوعية ونقدية. واعتقد، أو استنتج، بأن آرتو لم يفهم الشرق وبقيت بحوثه كشف حدسي فريد في التاريخ يفتقد مناهج التنفيذ.
فاقتطع جروتوفسكي من السياق الشرقي عناصر ضمّها قسرا، أو عضويا، إلى منظومة بحثه المسرحي. واعتقد لسنوات أنّه من خلال اليوجا سيغذي منظومة عمل للمُمثل. وعندما لم يحدث ذلك استنتج أنّ اليوجا نظام مُغلق سكوني تأملي "تفكّري" meditation غير قابل للتطويع المسرحي.
من البديهي بالنسبة له كفنان غربي أن يبدو نظام اليوجا مغلقا سكونيا غير قابل لأن يكون مسرحا. فهذا النظام مُؤسس على أعمدة روحية حسية طاقية وليس على أسس مُعقلنة. ولكن بالنسبة لي من البديهي أكثر القول: أنْ لا وجود لنظام معرفي سكوني. فصيرورة أيّ نظام قائمة على الحركة، وإلا فالموت هو مصير اللا حركة. إنّ الحركة التي تبدو ساكنة في اليوجا مُؤسسة على ميكانيزمات قد تتعارض مع بناء فن العرض الأوربي المُؤسس على الحكاية، والحدث، والأسباب، والنتائج، والشخصية وغيرها. في اليوجا ثمة دوائر مُغلقة من الطاقة تنفتح على الآخر ولا تلامسها حين تفكر وتحلل وتسبّب وتبني، كما لا توجد حكاية بالمعنى الغربي لكلمة حكاية "حدث وقصة". بل توجد حكاية التواصل الكوني الروحي والسيطرة الذاتية وإدراك النفس وإدراك الله. هذا الإدراك قابل للتبادل، مع الإحساس الباطني بأنّ الطبيعة الحقيقية نفسها تنكشف خلال مُمارسة اليوجا. وتتمثل بالإيمان بأن التحرر الروحي يحصل حينما تتحرر النفس من ارتباطها بالمادة.
نحن نتعلّم في الشرق عن طرق عديدة أهمها التعبّد وطقوسه وشعائره، ومن هناك ينشأ لدينا حضور حيّ عنصره التواصل. هذا التعلّم يضعنا في لقاء حيّ تفاعلي مع الجمهور وهو تفاعل يتمّ بطرق مُختلفة. ولقاؤنا التعبدي غالبا ما ينتمي إلى الصمت/ السكون الظاهري أو الخارجي، والتأمّل الداخلي الحيوي وسائطه التكرار والتقليد والمُمارسة. فنحن نقول: إنّ التكرار يعلم الحمار. والمُعلم لدينا هو تراكم لإرث من الآباء ولا يجوز له أن يتجاوز تعاليمهم إلا إذا بلغ سن الرشد. وسن الرشد هو المرحلة التي هبط فيها الملاك على الرسول محمد، أيّ بعد الأربعين. نحن نراكم المعرفة بطريقة تصاعدية كما ينبني البيت. أساس، جدران، سقف.. إلخ.
في البوتو الياباني مثلا، أو في الرقص الصوفي ينمو الفنان ببطء وبطريقة تصاعدية. في البوتو لا يتجاوز الدرس الواحد، أو البروفه أكثر من 5 أو 6 تمارين، علما أنّ وقت الدرس أو البروفه هو أربع ساعات، وفي طقوس الرقص الصوفي ندور ساعات لنشعر ونتثبّت من علاقة الأرض مع أصابع القدم قبل أن ننتقل للخطوة التي تليها.
جروتوفسكي رأى في التأمل والتمارين البطيئة إلى درجة تقترب ظاهريا من اللا حركة "اليوجا" استعصاء لصناعة مسرح.

ذلك أنّ لديه، حسب الخبرة التي تعلمتها منه، تراكم أفقي للمعرفة أوحى لي بأنّ النمو يتم عن طريق التعبئة المعلوماتية للجسد.
مثلا في تمارين الحيوية كنا نأخذ في الحصة الواحدة أكثر من 30 تمرينا: أنواع الانتقال الحركي في الفضاء، وحركات البلاستيكس، وفكرات الحيوانات. وكان علينا أن نولّف هذه التمارين مع بعض، أو نؤلفها للوصول إلى ما يُصطلح عليه قطع وربط الصلة بين حياة الجسد وعقلنتها.
كذلك كنتُ أرى فصلا كاملا بين التمرين وبين البروفه والعرض. فلدى جروتوفسكي التمرين شيء، والبروفه المؤدية للعرض شيء آخر. وهذا أحد تأثيرات الثقافة الروسية عليه. إنّ تمرين البيوميكانيك شيء والتدريب على عرض مسرحي شيء مُختلف. هكذا يخبرني زميلنا الذي تعلم على يد بوجدانوف توني دو ماير. أمّا ألكسي بوبوف فيقول ما معناه: إنّك إذا ما استسلمت للتمارين لن تصل العرض أبدا. وألكسي بوبوف أحد التلاميذ المُخلصين لستانيسلافسكي.
بيد أنّني يجب عليّ أن أسارع بالاعتراف بأنّ يوجينو باربا يعمل على إلغاء الفصل القسري بين الاثنين، ويعمل على ربط التمرين بالبروفه.
في مسرحيتي "دماغ في عجيزة" 1996م غضب "مُعلّمي" مني وقال: إنه لا يحق لي أن أقدم التمارين المسرحية للمُشاهد باعتبارها عرضا. كان ذلك ردّا على بحثي في بناء طريق عضوي مُتصاعد يمتد من التمارين وصولا للعرض. في تلك التجربة حاولت أن أبني الشخصيات الجسدية للمُمثلين عن طريق مُختلف مناهج التمرين الحركية، وليس اعتمادا على الأبعاد النفسية والخارجية وغيرها؛ رقص من جنوب إفريقيا تقابله طقوس عربية وبعض تمارين الحيوية الجماعية. ولقد تكرّر النقد في مسرحية "عين البلح" حيث وضعت تمارين منهج إيكو نور هاريانتو المُؤتمن على تعاليم الحركة في بالي باعتبارها شخصية مسرحية، تقابلها تمارين المايم الجسدي الذي يجيده أدوين دو لانو، وبالضد منهما تمارين تانيا يوبه للرقص المُعاصر والحوار. كان ذلك بين عامي 1996م، و2000م.
الآن يدرس الفنان في الرقص الغربي المُعاصر أكثر فأكثر التمرين باعتباره جزءا من العرض، لا باعتباره وسيلة تحضيرات للبروفه.
سأستطرد قليلا وآخذ مثالين من البوتو والرقص الصوفي؛ لأرصد كيفية نمو التمرين وتحوّله إلى مشهد مسرحي.
مثال أوّل:
كيس الشاي:
أنت تقف بركبتين مُنحنيتين قليلا. عمودك الفقري مُستقيم إلى الأعلى. رأسك مُعلّق في الفضاء تجاه السماء وكأنّ رافعة ترفعه من الأعلى أو حبلا.
أنت في حالة استرخاء.
من حيث لا تدري يتغلغل ماء ويتشرّب جسدك فيصعد إلى الركبة فالحوض والبطن ومن ثمّ الصدر.. إلخ. هذا التشبّع بالماء لا يفصلك عن الجاذبية كما يحدث في الحالات الواقعية حين تعوم، بل ينفخ جسدك وكأنّه كيس شاي مربوط إلى خيط وكأنّ الماء المتسرب للكيس/ الجسد يجعل جسدك ينتفخ وينتفخ ومن حيث لا تشعر ترى يديك تنفصلان عن جسدك وكأنّهما تطفوان، أو كأنّ قوّة خارجية ترفعهما، أو كأنّ الماء هو من يحملهما. عندما تشعر- بواسطة الخيال- أنّك انفصلت عن الجاذبية؛ يصبح بإمكانك أن تتحرك أو تعوم في الهواء/ الفضاء ببطء بذات إيقاع الماء الذي تسرّب إلى جسدك وتشبّعه.
أدخلنا تعديلا هنا وتعديلا هناك على التمرين وعلى وضعيات المُمثلين، وأضفنا تناقضا بين مُمثلة وزميلها، وتناقضا ثان بين زميلتين تنتهيان بالصراخ والسقوط على الأرض. هكذا ينتهي التمرين الذي يستغرق حوالي ساعة متحولا إلى مشهد مسرحي.

مثال ثان:
الدوران:
في رقص الدراويش نتعلم الدوران حول الذات أوّل ما نتعلم. والدوران الصوفي ليس دورانا اعتباطيا أو فطريا. فهو يعتمد القدم اليسرى دعامة، أو مرساة، يلتفّ حولها الجسم طوال الوقت بينما القدم اليمنى تعمل كالدافع المُحرك. فائدة الارتكاز على القدم اليسرى هي منع الجسم من السقوط أثناء الرقص في حالة الإصابة بالدوار وذلك بالتركيز على شدّ عضلات القدم اليسرى عند الشعور باختلال التوازن. يكون الدوران عكس اتجاه عقارب الساعة نحو الجهة التي فيها القلب. وتكون سرعة الدوران بطيئة نسبيا لحوالي ربع ساعة يبدأ بعدها الراقص في زيادة سُرعته والثبات على سُرعة مُعينة لحوالي نصف ساعة يليها تخفيض تدريجي للسُرعة، وتزداد مُدة تخفيض السُرعة بازدياد مُدة الدوران، فقط لمحاولة تكييف جهاز الاتزان المُعقد على سرعة الجسم ومنع سقوطه أو حتى ظهور أعراض أخرى كالغثيان أو الدوار أو أيّ ظواهر بصرية أخرى غير مرغوبة.
أحيانا يتم توليف الدوران بطقوس أخرى تتضمن تنويع الاتجاه في الفضاء، أو السقوط أرضا، أو النوم على البطن، أو ملامسة السُرة العارية للأرض في وضعيه تذكّر بالجنين في بطن الأم واتصال الإنسان بالتراب.
الآن، إذا ما تأمّلت احتفال "المولوية" هذا سترى كل المبادئ الأوّلية في التمارين حاضرة في الطقس أو الاحتفال.
نحن نتوجه إذن إلى الداخل ومن خلال الصدق في ذلك التوجه يحدث تفاعل غير مُباشر مع المُشاهد في الخارج. ظاهر هذا التفاعل هو البطء بالحركة أو السكون، لكن داخله أمواج الطاقة المُتماهية مع الذات والجمهور. إنّه شكل من اللقاء "الطاقوي".
دعني أعترف وأقول: إنّ الاختلاف بين الشرق والغرب هو اختلاف جوهري كمثل اختلاف جنس الرجل عن المرأة، واحد يتجه إلى العلاقات الداخلية للإنسان وكينونتها وعلاقتها بما هو ما ورائي أو غامض أو مُلغز أو طاقيّ أو سمّها ما شئت، والآخر يتّجه إلى الخارج فيعقلن ويبحث عن منطق وسياق وبنية.
أما المزاوجة بين الاثنين فتقتضي منا أولا أن نعترف بأن ما لا يستطيع أن يدركه العقل الواعي في الغرب يحتاج إلى شيء آخر لإدراكه. وبأن ما لا يستطيع الشعور أن يتعرف عليه عن طريق العقل اللاّ واعي في الشرق يحتاج بدوره لأسلوب



آخر لوعيه. إنّ البحث عن مدخل لمزاوجة هذين النمطين الحياتيين يقتضي توسيع فسحة الروح والعقل معا، لا توسيع العقل عن طريق فهم الشرق ولا تشذيب الروح عن طريق الإحساس بالنمط الغربي.
تقول "الغربية" ڤيرله ميرينس: إنّها عانت كثيرا ولم تشعر بالتمارين في الأسبوعين الأوّلين من ورشة عمل "البوتو"، وتقول: إنها كانت "تفهم" ما هو المطلوب، لكنّها لم تتمكن من العثور على المطلوب. كانت ڤيرله تحاول عقلنة المهمات المطلوبة، بيد أنّها حين وجدت الطريق إلى نفسها عبر طلاق العقلنة- إذا صحّ هذا التوصيف- حدث اللقاء العضوي بين العقل والجسد.
هنا تقرير قصير من ڤيرله ميرينس طلبتُ منها أن تكتبه لأغراض البحث إبّان الورشة عنوانه: تجربتي مع البوتو:
في البدء لم أكن أفهم. لقد كنت أفهم ما تشرح ميناكو سيكي بخصوص قربة الماء، وكيس الشاي، والكرة الحديدية، والتعلّق والتدلّي من الحبل، والوقوف على الأرض، ولكنني لم أشعر بهذه الأشياء داخل جسدي. ولقد كنت أيضا قلقة جدا.
لقد أيقظتني ميناكو حينما جابهتني بما لم أقم به، وبمحدوديتي، حينما جابهتني بالطريقة التي كنتُ أبدو فيها أمام الجمهور: قلقة، فاقدة للثقة بالنفس، ومُزعزعة.
لحظتها شعرت بالذعر وبدأت أتدرّب على التمارين بعد الدروس، وصرت أحكي مع بقية الطلبة حول الموضوع. بيد أنّ الخوف والقلق لم يغادراني. بالعكس. لقد تفاقمت الأمور وبلغت أوجها بعد انتهاء العرض الذي قدمناه يوم 13 اكتوبر 2000م.
في البيت أحاط الحزن والغضب بمشاعر القلق وضعف الثقة بالنفس، وبعدم الإحساس بالتمارين، وبمحدوديتي، لكن تنفّس الصعداء حدث للمرة الأولى بعد 3 أسابيع. عندها شعرت للمرة الأولى ما هو التمرين بالفعل؛ على سبيل المثال أدركت أنّ الشيخة، أو عملية الاهتزاز تعني نفض غبار النوم صباحا، والانفتاح على اليوم القادم الجديد، وإيقاظ مركز الطاقة، والانفتاح. باختصار، فجأة أدركتُ الكثير من المعاني التي كانت تشرحها ميناكو.
ولم يقتصر إدراكي على تلك التمارين، بل شمل العديد من التمارين الأخرى كمثل الخاتمة، وعملية ترك الفضاء يأتي إليك. لقد شعرتُ أنّ تلك كانت هي البداية التي انطلقتُ الآن فحسب. لقد أصبحت قادرة على وعي جسدي- طولي على سبيل المثال- وعلى وعي حكمة الفضاء، ووعي الطاقة والديناميك. هنا يجب أن أضيف إلى أنّ ما حدث بالنسبة لي كان بداية وانزياحا لجزء من النقاب، بيد أنني مازالت غير مُتمكنة من كل شيء.
كان العرض الذي قدمناه يوم 20 أكتوبر بالنسبة لي خاتمة جيدة- رغم أنّ الأمور لم تجر جميعها كما كنتُ أهوى، ومنها مشهد الأخطبوط- بيد أنّ الشعور الداخلي كان حاضرا.
إذا اختصرت هذا كله أستطيع القول: إنّ البوتو فتح عيني، وإنني أصبحت مُدركة للكثير من عناصر التقنية المسرحية والجسدية وبالأخص إدراكي لذاتي. لقد كانت بالنسبة لي مرحلة تعلّم خاصة جدا.

استنتاج بسيط:

وعي الذات عن طريق الشرق، لا السعي لمعرفة الشرق هو مفتاح الدخول إلى الشرق. فإذا لم يعرف الغربي آليات ثقافات الشرق الداخلية؛ سيقتطع من سياقاتها ما وسعه أو يعطي أحكاما لا تلمس نبض قلب الشرق إلا لماماً.
في بحثنا لسنوات التسعينيات وبدايات الألفية الثالثة ركزنا على التنفس باعتباره وسيلة لقاء مجازية لما هو حسي وما هو مُعقلن بين الشرق والغرب. مركز اللقاء هو الجسد. عن طريق التنفس الصحيح تستطيع أن تلامس الفجوات الداخلية والمراكز العضلية للصوت، وإذا ما أسندته بالخيال تستطيع عن طريق الحجاب الحاجز تطويل القصبات الهوائية حتى أسفل البطن مركز الجسد.
إذا ما تجرأت بالشعور بالمراكز الجنسية أسفل بطنك، وإذا فكرت بالعمود الفقري باعتباره قصبة هوائية أصبح سهلا عليك أن ترسل تنفسك إلى عضو واقعي مرة وعضو مُتخيل مرة أخرى: القنوات التنفسية وما يتفرّع عنها هي الأعضاء الواقعية، أما الأعضاء المُتخيلة فهي أسفل البطن أو أعلى الرأس أو الظهر أو الأطراف.. إلخ.
وهكذا يصبح التنفس مركز لقاء بين ما هو حسيّ وما هو مُعقلن. التنفس هو مركز حيوي جدا وذو إمكانيتان: الأولى الشهيق والأخرى الزفير. والطفل حديث الولادة ينتج أصواتا عن طريق العمليتين. الصوت هو الصورة التموجّية لما يحدث داخل الجسد من عمليات عضوية عاطفية خيالية نفسية تجريدية أو تشخيصية. وإذا ما اعتمدنا بديهية أننا لا يمكن لنا أن ننتج كلاما من دون تنفس، وبحثنا عن مراكز الرنين في الجسد سنتمكن من أن نبني علاقة ذات بُعدين مع الكلمة المُنتَجة: البُعد الأوّل نصي- وما يتبع النص من تأويلات كلامية ألسنية- والثاني تأويلي- وما يتبع ذلك من دراسة لعلاقة الصوت بالمعنى وعلاقة المعنى بمواقع الرنين الجسدية- وهكذا نعتقد أنّه سيصبح مُمكنا أن يكون التنفس هو العمود الفقري للمزاوجة بين ما هو عقلي وما هو حسي في هذه المرحلة من عملنا.
الأسباب السابقة دفعتني لاختيار البوتو كطريقة عرض أجدها تحقق هويتي الذاتية.

البوتو

الأنا التي أعادت إنتاجي وفقا للمواصفات التي يطلبها الآخر.
أحد الأسباب التي دفعتني لاختيار البوتو هو أنّها طريقة عمل شرقية تكشف جوانبا خافية عني في الفن وفي أعماق ذاتي.
تأسست حركة البوتو على يد تاتسومي هيجيكاتا كرد فعل ثوري على تقليد الثقافة اليابانية المُستمر للغرب من دون أن تعلن قطيعة مع ثقافة الغرب. ثمّة تأثيرات غربية من الرقص التعبيري الألماني، ومن آرتو، وجان جينيه. لكنّ حركة البوتو سعت إلى فضح ثقافة الغرب دفاعا عن الثقافة اليابانية الشرقية.
آن كوكو بوتو تعني رقص الجانب المُعتم في النفس.
يقول أحد مُؤسسي الحركة: إنّ بوتو هي نقطة التقاء الروح بالآلهة. الجسد محمول عن طريق شيء- لا يمكن أن تضعه في لغة أو كلمات- البعض يعتقد أنّ الجسد يُقاد عن طريق قوى داخلية غير مرئية.



الـ ma اليابانية تعني interspace أيّ فضاء وسيط في الزمان أو المكان. هناك في تلك الفسحة الوسيطة، حيث تعيش الأرواح والآلهة، تتكون حركة البوتو. إنّ استقبال الأرواح والآلهة في جسدنا هو جوهر البوتو. وأمّا منشأ حركة البوتو فهو الموت، الكفّ عن أن نولد والبحث عن الولادة من دون أن نولد. التدميرية. المسخ. باختصار جماليات الجانب المُعتم في الروح.

يقول آخر: إنّ الإنسان يتكون من قسمين: الأوّل المُضيء، والثاني المُعتم. حول الجانب المُعتم في الإنسان نحن لا نعرف الكثير. أخلاقياتنا التي تربّينا عليها تمنعنا من التعامل مع هذا الجانب. كل شخص منا تتولد لديه فكرة شريرة ذات مرة. لكنّ العيب والخجل والإحساس بالذنب تمنع التعامل مع هذه الأحاسيس بطريقة إيجابية أو تطهيرية، بوتو تريد أن تكتشف الأجزاء غير المُكتشفة وغير المفهومة في جسدنا. باكو إيشي هو مُعلّم تاتسومي هيجيكاتا الذي أسّس الحركة. وباكو إيشي هذا كان راقصا مُتأثرا بالتعبيرية الألمانية التي كان يمثلّها في عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضي هارلد كريتسبرغ، وماري ويكمان. غير أنّ هيجيكاتا تمرّد على مُعلمه وكسر القواعد الغربية للجمال وتمرّد على النموذج الغربي للرقص. فانطلق يبحث عن طرائق حركية يابانية قديمة ومُقتصدة أو مُكثّفة تعطي الجسد بُعدا جديدا.

عام 1968م قدم هيجيكاتا أهم أعماله الذي قال عنه الباحثون اليابانيون: إنّه حرّر الجسد الياباني من استعباد الثقافة الغربية. في ذلك العمل الذي حمل عنوان "انتفاضة الجسد" كانت ثمّة قسوة لا محدودة، وسُخرية غير رحيمة بالأعراف الأوربية. تعتمد البوتو كما أسلفتُ على الجانب المُعتم في الإنسان. ولكن ماذا عن الجانب المُضيء؟

إنّ الجانب المُضيء، حسب مُعلّمي البوتو، حاضر في الجماليات التي خرّبتها الأعراف الثقافية في الشرق أو الغرب. أمّا الجانب المُعتم فينا فلم تخرّبه أعرافنا الثقافية بعد! وفي هذا السياق يعتبر فن البوتو محاولة لإنقاذ الإنسان عن طريق إضاءة المُعتم فيه.

هذه الثورة ضد الغرب تتناقض مع سلوك الشخصية الشرقية المُعاصرة. فالشرقي ينظر إلى الغرب انطلاقا من عقدة نقص: الغربي أرقى من الشرقي. الغربي أكثر تطوّرا من الشرقي. الغربي هو المركز. الغربي هو المُسيطر. والشرقي يأتي غالبا إلى الغرب لكي يتعلم. إنّه يأتي حاملا ثقافته ليقدمها على طبق غربي، أو على طبق شرقي يداعب الصورة التي رسمها الغرب عن الشرق ذات يوم. والمُثقف في الشرق مُستعبد للثقافة الغربية وأسير تقاليدها- سواء كانت هذه التقاليد ماركسية أم أمبريالية أو غير ذلك- وتساهم في ذلك الاستعباد السُلطات الشرقية أيضا. تصور أنّ سُلطة شرقية مثل سلطة صدام حسين منعت طقوسا ثقافية شرقية أصيلة تعتبر واحدة من أهم المظاهر المسرحية الشرقية الإسلامية المُختلفة وذات القرابة مع الثقافة الغربية. أقصد التعازي!

إنّها طقس احتفالي يذكّر بالتشابيه المسيحية التي تعرض سنويا في مدينة بروج البلجيكية. بيد أنّ عروض التعازي- موضوعها مأساة الإمام الحسين- تستمر لـ 13 يوما بدايتها في الأول من شهر محرم، وذروتها في العاشر منه، ونهايتها هي اليوم الثالث عشر.
إنّها أيام تتحول فيها المدينة إلى ساحة عرض مسرحي مُستمر يساهم في بناء مشاهده الجمهور بطريقة فعّالة؛ فيصبح تارة جزءا من مواكب تطوف حاملة مشاهد متنوعة عمادها الكلام والحركة تصحبها شخصيات مسرحية بأزياء واكسسورات وديكورات مُتنقلة تتجول على صهوات خيول وما شابه وكأنّها تماثيل حيّة للشخصيات التي لعبت أدوارا مُختلفة في أحداث تلك المأساة، ويصبح الجمهور تارة أخرى مُشاركا من خارج المواكب عبر البكاء والغناء والحركة، وفي كثير من الأحيان يتحوّل إلى شخصيات مسرحية بمواجهة المُمثلين الحقيقيين. ولا يقتصر العرض على الأماكن العامة، بل يشمل الأماكن الخاصة مثل البيوت، حيث تمارس النساء طقوسا من الحركة والكلمة مُعزّزة بالاكسسوار والأزياء والماكياج الغريب.
إنّ هذا الطقس الفريد منعه صدام حسين مُدّعيا أنّه مظهر غير حضاري يشمئز منه العالم "المتطوّر" أيّ العالم الغربي!
الفنانون اليابانيون الذين حذوا حذو هيجيكاتا اعتمدوا مُفرداته التأصيلية اللا غربية قاموسا، وغاروا عميقا في الجزء المُعتم من الإنسان وعلاقة الإنسان بالأرض وبالطبيعة والسماح للطبيعة بالتأثير على كل شيء حتى العرض المسرحي.
لقد نشأت حركة البوتو بعد الحرب العالمية الثانية كحركة احتجاج تدافع عن حضارة الياباني الشرقية. ولكن التجربة أخذت مسارا آخر بعد موت هيجيكاتا. لقد بدأ المُبدع الياباني بالقدوم إلى الغرب لكي يبيع بضاعته من جديد، ولكي يثبت أنّه في هارموني مع ثقافة الغرب. أيّ أنّه في الحقيقة راح يكرر باكو إيشي المُعلم الذي تمرّد عليه هيجيكاتا. وقد فعل الفنان الياباني ذلك بهدف كشف أسرار التقنيات للغرب لكي لا تبقى طريقة عمل البوتو مُستغلقة. وكلمة مُستغلق هي مُصطلح إرهابي يُستخدم في الغرب كلما عجزت الكودة الغربية عن احتواء ظاهرة مُحددة. والكودة في الغرب هي ما يشبه الزيّ الموحّد على الجميع أن يرتديه، وهي تفقير لغنى الإنسان الذي ابتدع "الكودة" كوسيط تفاعلي قابل للنمو وللتغيّر وللموت أيضا. لكنّ الغرب يعتبر الكودة الآن صمام أمان يترجم له ما يحدث خارجه، والكوده هي التي تغيّر الآخر لكي يصبح قابلا للقراءة الغربية، وليس العكس.
مثال مُحزن على هذا هو المُبرمج الثقافي في مراكز الثقافات والفنون.
إنّ هذا الحاصل على شهادة جامعية عليا بالعلوم المسرحية يقول لي ببساطة: إنّه لا يفهم عملي، ولا يفكّر بمساءلة كودته الثابتة التي تعلمها في الجامعة. يقول: إنّ هذا النوع من العمل الفني لا يصلح لجمهوري ولا يقول: إنّ الجمهور قد تدرب على كودة مُحددة ويجب تطوير هذه الكودة عن طريق إضافة كودة أخرى، عن طريق الحذف، أو تكييف كودة قديمة أو جديدة. إنّه بالإضافة إلى ذلك يضع في رأسه مُقدما أنّ الآخر- الذي هو أنا- هو من يتوجب عليه أن يُخضع عمله لمقياس كودته؛ الأمر الذي يعني أنّ كودته هي المعيار الوحيد للحقيقة.
مثال آخر على المُثقف:
حول مسرحيتي "ظلال في الرمال" التي عرضت في مهرجان المسرح العالمي في بروكسل 1995م، تضاربت آراء المُثقفين المسرحيين البلجيك تضاربا أترك لك الحُكم عليه. فمُديرة معهد البحوث المسرحية الفْلامانية آنذاك قالت: إنّي تأوربت، ومُستشار وزير الثقافة في شؤون المسرح صرّح بأنّ عليَّ التخلص من تأثير الطقوس اليابانية! يحضرني في هذه اللحظة مثال طريف عن مجموعة من العميان اعترض طريقهم فيل، فتلمس أحدهم ساقه وقال: إنه شجرة كبيرة، وتلمس آخر أذنه فقال: بل إنه غطاء سميك، وصار كل من يلمسه يعطيه صفة ليست فيه، ولم يقل أيّ منهم: إنّه فيل. لقد أخذت تلك المُقاربات شيئا من كودة يعرفها الأعمى وهو على ثقة بأنّه يستطيع أن يقرأ ذلك الكائن بواسطتها بشكل صحيح من دون أن يدرك أنّ الحقيقة تكمن في مأساة أنّ الجميع أخطأ قراءة الفيل.
مثال ثالث على الناقد:
قال لي أحد كبار النقاد البلجيك في العقدين الماضيين بعد مُشاهدة مسرحيتي "سلالم الصمت" عام 1997م: إنّه لا يستطيع أن يكتب عن العرض؛ لأنّه يفتقد للمرجعيات الغربية للقراءة. كان الرجل كيّسا ولم يقل إنّ كودتي "مُستغلقة". في ذات الوقت لم يتساءل الناقد عن سبب افتقاده للمرجعيات الكامن في عادة الغرب الذي يسعى لترجمة الآخر عن طريق الكودة التي وضعها هو، لا كما هو الآخر.
لقد تعلّمتُ من الأمثلة الماضية أشياء أبعد من ضرورة عدم تطبيق كوداتي على الآخرين. تعلّمتُ أن أفكر إذا قال لي أحدهم: إنّ كائنا ما يأكل، بأن لا أقارن عملية أكله بطريقتي في تناول الطعام. ذلك أنّ ثمّة كائنات تبتلع وأخرى تمتص وغير ذلك. وكذا الأمر مع التنفّس الذي يتم مثلا عن طريق الخياشيم وليس الرئتين بالضرورة. كما إنّ حركة الانتقال مع مكان إلى آخر تتمّ عن طريق الزحف، أو هزّ الزعانف أو الأجنحة. على الصعيد غير المادي نحن غير قادرين على تعريف ما هو الحُب. فثمة جماعة تقول: إنّه الإحساس، وأخرى تقول: اللقاء الجنسي، وثالثة تقول: الانسجام.. إلخ. إنّ مرجعياتي الثقافية هي التي تعرّف الحُب بطريقة لا تشبه الطريقة التي تعرّف بها أنت الحُب، بيد أنّ كلمة حُب هي كودة يظنّ الكثيرون أنّ لها ذات القراءة. الأمر نفسه في كيفية التعبير عن انفعال ما. كم مرة سمعتُ الغربيين في الشارع يقولون: إنّ هؤلاء المغاربة في عراك بينما هم في الحقيقة يضحكون مع بعضهم البعض على نكتة قيلت للتو؟
في محاولة تقديم اليابانيين المُستغربين للبوتو ثمّة تسطيح للجانب المُعتم في الإنسان. فامتلاء الجسد بالكائنات اللاّ أرضية الذي حكى عنه هيجيكاتا يتحول إلى كيس شاي يتسرّب إليه الماء، أو دود يدخل في البطن، أو تتحوّل ثورة القوى الساكنة داخل الجسد إلى بريك دانس break-dance.
إنّ الحركة التي نشأت من مُنطلقات الموت،

والكف عن أن نولد، والبحث عن الولادة من دون أن نولد والمُعتمدة على جماليات الجانب المُعتم في الروح أصبحت في الغرب كوميديا تستخدم تقنيات من البوتو الأصل لتقدم تجربة أكاد أسميها إكزوتيكية لترضي المُشاهد المُدمن على الإكزوتيكية.

استخدمت اليابانية ميناكو سيكي في ورشة العمل التي قادتها مع فرقتي المسرحية المُوسيقى التصويرية؛ لكي تساعد في إيصال مُمثلي فرقتي الغربيين إلى التجلي. وراحت تتعامل مع خيال الغربي للوصول إلى حالة روحية، بدلا من إيصاله إلى الشعور الخفي بالمركز والشعور الغامض بالآلهة. إنّها تتحدث إلى المُمثل الغربي عن كرة موجودة في البطن- تقريبا كما قارب يوجينو باربا أمر المركز الجسدي- وهي كرة ثقيلة تهبط إلى الأرض بينما المُمثل يرفعها إلى الأعلى عن طريق قنوات التنفس. ولكي ينظر المُمثل إلى الخارج عليه أن يمدّ رقبته بدلا من أن يسمح للصورة في التغلغل داخل عينيه. إنّ مثل هذا هو توليف لثقافة الغرب في التصدير إلى الخارج وليس لثقافة الاستقبال الشرقية. في البوتو، كما في رقص المولوية، نحن نستقبل شيئا في جسدنا وعن طريق ذلك الاستقبال والتوحد مع الشيء تنتقل العدوى إلى المُشاهد ليستقبل ما يحدث فينا.

تعتمد مفاتيح عمل ميناكو سيكي على الخيال والتخيّل ومن ثم إنتاج الإحساس والدوافع. كذلك يبنى القناع لديها انطلاقا من الحالة النفسية الداخلية- عدوانية أو صداقية.. الخ- لكنّها سُرعان ما تترك الخيال والحالة النفسية وتبقي فقط على الشكل الخارجي للقناع في الفضاء. وبدلا من أن تكون الأقنعة انعكاسا لما يحدث في الداخل تعطي ميناكو سيكي بُعدا تشخيصيا للقناع، وذلك من خلال التعبير عن الخوف أو النظر.

لقد تأسست حركة البوتو كرد فعل ثوري على الهيمنة الغربية بيد أنّ الكثير من حامليها في الغرب يسعون اليوم لأنّ تكون مقبولة من قبل العالم الغربي.

لقد حوّل المُستغربون اليابانيون البوتو إلى كوميديا. وبينما كان العمل لدى هيجيكاتا يعتمد على الاختزال والعزل **isolation** لاحظ المثال التالي لدى ميناكو سيكي.

إنّها تقارب ثيمة الخوف من الفضاء كما يلي:

أنت تدخل، ثم ترى الفضاء، ثم تخاف، ثم تتراجع وكأنك تخاف أن تولد. أمّا الأداء فيعتمد على تكبير "الحركة اليومية" من خلال قواعد البوتو حتى لتظن نفسك أمام حركة بانتوميمية.

في البوتو الغربي يبني المرء من الداخل عن طريق فتح الأقنية الداخلية، وهو بناء روحي تخيلي نفسي طاقي. ولكن عندما يتم تحويل كينونة الأقنية الداخلية إلى فعل تعبيري تحدث ترجمة تشخيصية. مثلا يتقدم الرأس إلى الأمام للتعبير عن النظر "قناة النظر" تماما كما يحدث مع مارسيل مارسو.

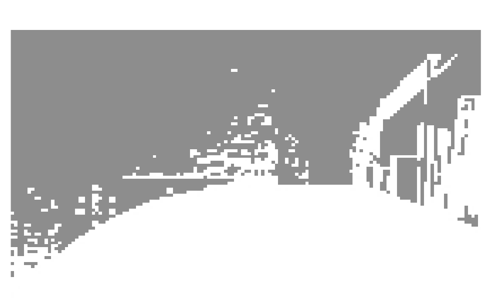
عند بدايات تعرّفي على البوتو كنت سعيدا جدا بالحركة. ولكن مُنذ أن قرأت مفاتيحها على يد ميناكو سيكي بهتتْ سعادتي وسألت نفسي: لماذا؟ ولم يكن لدي جواب سوى أنّ الياباني الذي قدم البوتو في الغرب قد حول هذا النمط الفني الروحاني إلى قواعد وتقنيات لا إلى مُعايشة مُتجددة كل يوم. عمل البوتو في الغرب يركز على ما يمكن التعرّف عليه وليس على السحر. البوتو يقدم في الغرب على طبق البريك دانس **breakdans**، والبانتوميم والمُقاربة التشخيصية.

***

إنّ هذا التشريح النقدي الذاتي والتشريح النقدي لما هو خارج ذاتي أوصلني إلى العودة إلى جذور كنت أظنّها يوما أصولية لا تستأهل التوقف عندها.

شكرا لهيجيكاتا على ذلك الدرس الكبير؛ فعندما جئت إلى الغرب كان لدي هاجس أنّني موهوب فطريا ولا تنقصني سوى تقنيات تشذب موهبتي. غير إنّي جننتُ في الغرب للأسباب التي ذكرت، وكثيرا ما فكّرتُ بالعودة إلى وطن ينتظرني جلادوه بقائمة أحكام بالإعدام. ولو لم أكن مُتطهّرا من الأوهام فلربما كنت عدت وقدمتُ فروض الطاعة للجلاد وأصبحت مُستغربا أنقل ما تعلمته في الغرب، بينما ينظر أقراني بإعجاب إلى الولد المُعجزة الذي عاد إلى بلده "بالكنز المعرفي الغربي".

لقد جننت قبل أن أشفى وأعرف أنّ الثقافة الغربية تتطلب مني وسيلة أخرى للتواصل. طريقة أقارنها بالولادة الجديدة. ولادة لا تنفي الولادة الأولى، بل تؤكدها عن طريق إضاءة جانب آخر في نفسي. ولأنني حررت نفسي من أسر صورة الغربي كبديل، كخلاص، تعاملت مع الثقافة الغربية بطريقة مُتكافئة. ولو كنت هاجمت الغرب كالأصوليين لكنت شوفينيا قوميا، ولو كنت استمرأت الغرب لكنت مُستغربا آخر.







مسرح

المسرح العربي بين الفكر النقدي الخالد وموروث الأصنام الذهنية!

د. ماريّا كريستي باخوس[1]

لبنان

تتضافر في العرض المسرحيّ المُتكامل كل المستويات الإبداعيّة: النصّ الذي ينبض بفكر كاتبه وروح عصره، أداء المُمثّلين الذين يُحيون النص بأصالة إحساسهم وكل مداركهم وملكاتهم عبر إحياء شخصيّاته وإحداثيّاته الدراميّة مُتعدّدة الأصوات/ polyphonic والمعاني/ poly-semicوذلك في العصر والمكان الذي يعيشون فيهما هم كمُمثّلين مع مُخرج العرض، واللذين غالباً ما يختلفان عن عصر ومكان الحكاية والنص وحياة المُؤلّف، هذا بالإضافة إلى الفضاء المسرحي الذي ينافس ويحتضن كل شرطيّات العرض في بُعديها الحسّي والرمزي، وفي دورها الوظيفي حيث يتجسّد تجريد الأفكار والانفعالات والجماليّات، فتولد العبارة المسرحيّة الصالحة لاجتياز الهوّة التي تفصل الخشبة عن الجمهور، باحثة لنفسها بين جموع المُشاهدين عن كيانات جديدة ومتنوّعة، تلقّحها وتخصبها وتعيد تدويرها في الذهنيّات والسلوكيّات والتعابير المُعاصرة. أمّا هذا النوع من العبارات الفنيّة المسرحيّة المُثمرة التي تملك أيضاً القدرة على أن تنصهر في الحالة الحضاريّة، وبالتالي أن تلعب دوراً فكريّاً وماديّاً يتخطّى صفتها الفنيّة، هي تلك التي اتّسمت بالخلود واعتُبِرت من "الكلاسيكيّات". وذلك يعود إلى سمات معنويّة وبنيويّة وتكوينيّة مُعيّنة امتازت بها وأصبحت بفعلها مادّة سرمديّة تحاكي الماضي والحاضر والمُستقبل. والأعمال المسرحيّة التي تحمل سمات الخلود تلك هي التي نراها تنجح في اختبار الزمن والتطهير الجدلي الذي يحكم خط فعل ذلك الزمن كما ندركه بوعينا البشري. هي تخلّد عبر الجمهور الذي شاهدها وتناقل انفعالاته تجاهها وهي تبقى كذلك فيما غيّرته من خطاب اجتماعيّ أو أفكار أو ذهنيّات أو سلوكيّات سائدة، وتخلّد أيضاً من خلال تحاليل المُبدعين أنفسهم كما جرت العادة في المسرح المُعاصر حيث يتمّ التوثيق العلمي للآليّات



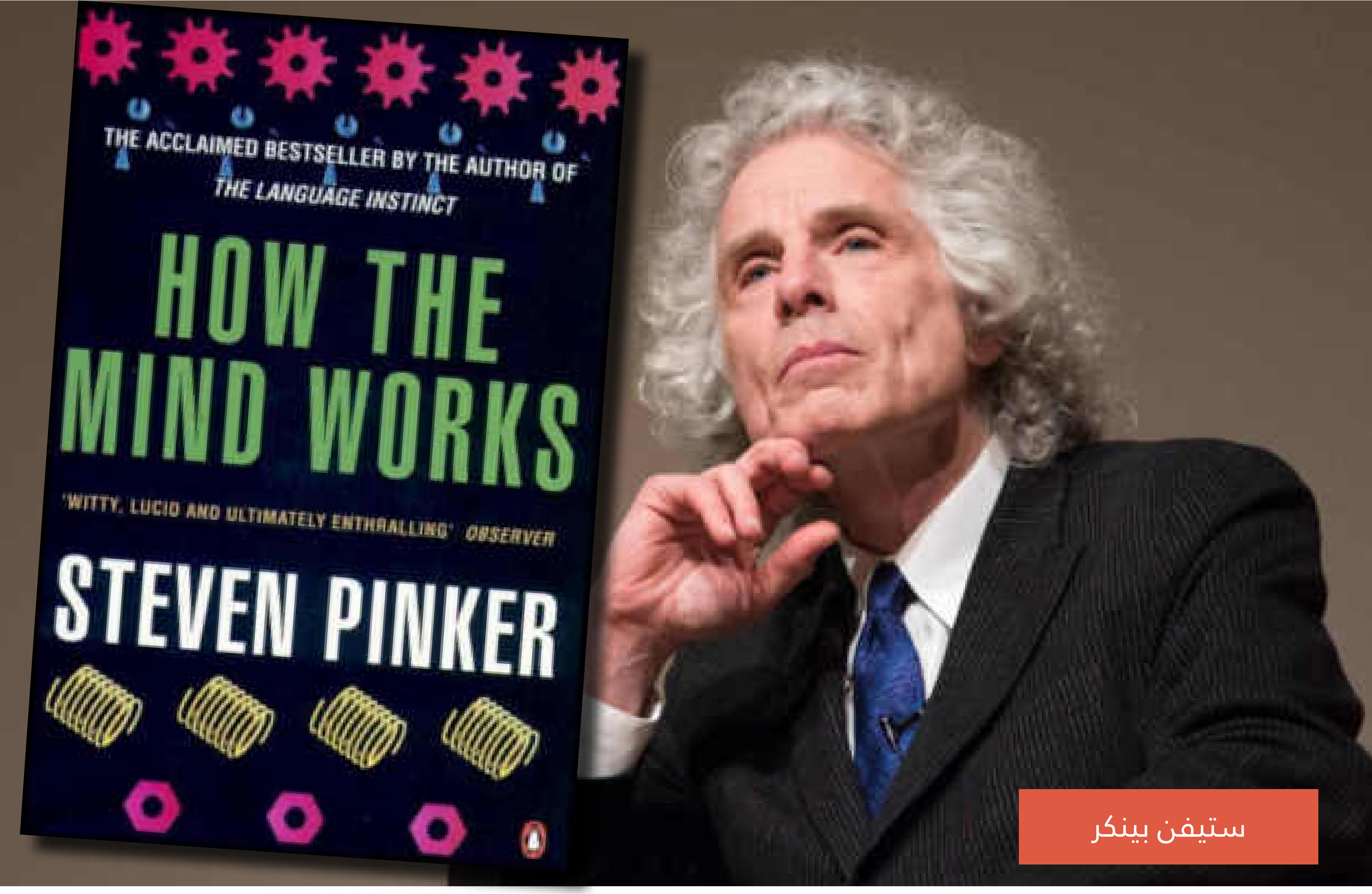
د. ماريّا كريستي باخوس: PhD في الإخراج المسرحي، مُتفرّغة برتبة أستاذ مُساعد في الجامعة اللبنانيّة، مُخرجة وباحثة وكاتبة ونائب رئيس الجمعيّة الفنيّة الثقافيّة "المسرح الآخر".


جيورجي غاتشيف

الإبداعيّة والمسوّغات الفكريّة والجماليّة التي خلقت العرض المسرحي، فتنتظم تلك الآليّات وتشكّل منهجاً ما اذا استطاع الفنّان أن يتمتّع بقدرة الإبداع الشامل الذي يجمع الفكر بالجماليّات الحسيّة بالتقنيّات العلميّة التي تفرضها شرطيّات اللعبة المسرحيّة.

لدى الاطلاع على واقع فنّ المسرح في المُجتمعات العربية وتحليل حقيقة نشأته (درجاني، 2018) والتوقّف عند أبرز محطّاته التاريخيّة ومظاهره المأزومة، ولدى مُقارنته بمسيرة تطوّر المسرح في المُجتمعات التي أنتجت حضارة مسرحيّة على مستوى الكتابة والإخراج والتمثيل والجمهور، يتّضح أنه ثمّة مظاهر ناشزة تحكم واقع المسرح العربي وهي جميعها وليدة الاختلال في ميزان القوى بين ذهنيّة عبادة "الأصنام" العرفيّة من جهة، والذهنيّة النقديّة من جهة أخرى، حيث الغلبة للذهنيّة الأولى. وتظهر وجوه هذا الاختلال في ركاكة القيمة الإبداعيّة والفنيّة لغالبيّة الأعمال الدراميّة بشكل عام والمسرحيّة بشكل خاص وموقعها في الحياة العامّة، وتظهر كذلك في ثقافة الجمهور المُتلقّي وعلاقته بما يشاهد. وتكمن كذلك أبرز أزمات المسرح العربي في عجزه عن إنتاج أدب مسرحي أصيل يحاكي هويّته بلغة إنسانيّة خالدة وشاملة صالحة لكلّ زمان ومكان تتيح لأيّ مُخرج عالميّ مُعاصر أو مُستقبليّ أن ينهل منه كما ننهل نحن من الإرث العالمي للحضارات الأخرى، هذا بالإضافة الى التغاضي عن الذهنيّة المنهجيّة لدى الغالبيّة من المُخرجين في تفعيل وتطوير أدوات الإنتاج الإبداعي عند اختيار النص وتحليله وإخراجه، وإدارة المُمثلين والفضاء المسرحي وصولاً إلى بناء علاقة شفافة ومسؤولة مع الجمهور وصولاً الى إمكانيّة تطوير أو استنباط نظريّات ذات صدقيّة علميّة وفكريّة عالميّة تفتح الآفاق لمدارس وأساليب جديدة نكون نحن روّادها بحقّ. وأمّا ذروة الاختلال فتكمن في عدم القدرة على الإدماج العضوي للفنّ المسرحي بصيغته الجدليّة في ثقافتنا الشعبيّة والاكتفاء بأشكاله الترفيهيّة الصرفة أو الفلكوريّة أو السياسيّة المُباشرة. لكن، هذا لا ينفي وجود مجموعة ليست بكبيرة من المسرحيّين العرب يبذلون جهوداً فرديّة طامحين إلى زرع ثقافة النقاش والجدل الفكري والإبداعي في مُجتمعاتهم المسحوقة بفعل الجهل والفساد والاستبداد السياسي والعصبيّات القبليّة والدينيّة والعرفيّة، في حين أن هذا النوع من المُجتمعات العاجزة ومسلوبة الفكر والإرادة والرغبة في الانتفاض تكون مُدمنة على الترفيه الحسّي السطحي وعلى "الاستمناء" العاطفي المُباشر وتكون مُدمنة أيضاً على اختراع الأبطال والتماهي معهم، والأسوأ أنها تعجز عن الحياة دون اختراع الأصنام وعبادتها، فتصبح تلك المُجتمعات هي الأكثر حاجة إلى المسرح كمساحة للنقاش وكفعل إبداعيّ وكتعبير أصيل عن المسائل الإشكاليّة التي تسقم المُجتمع والإنسان، إلا أنها الأكثر افتقاداً له.

لم يتجاوز المسرح الحالة الطقسية ويتحوّل إلى فنّ بصيغته الإبداعيّة القادرة على الخلود، إلا بعد إدراك الإنسان لحقيقة انتمائه إلى مُجتمع ومن ثم إدراكه للتناقضات



ستيفن بينكر

المُستجدّة في نظره بين المُجتمع والطبيعة، وبالتالي بين حقيقة الطبيعة وبين تأويله وفهمه لها من عدسة السرديّات الاجتماعيّة السائدة والمتوارثة، اذ أن الإنسان البدائي كانت علاقته بالطبيعة علاقة حسيّة غريزيّة مُباشرة وكردّة فعل لاحتياجات أو احتكاكات آنيّة (غاتشيف، 1990)، وبالتالي لم يكن يشوبها أي تناقض أو إدراك للتناقض. وإدراك التناقض هذا قد ولّد شعور الريبة وحتميّة التعامل معها عبر الوعي وليس الغريزة الصرفة. وبذلك ولدت السرديّات المُقدّسة لأسباب غير عقلانيّة، لكن ضروريّة للتخلّص السريع من الريبة ولتدعيم الانتماء الى هويّة جماعيّة مُشتركة، ثم ولدت الحاجة الى مُساءلة ونقد هذه السرديّات عندما تتضخّم سُلطتها وتصبح مُستبّدة وشديدة التناقض مع ميول أو حقوق الإنسان الطبيعيّة، فولدت بذلك الفلسفة للمُساءلة التجريديّة وولد المسرح في صيغته الجدليّة المُختلف عن المسرح الطقسي لمُساءلة التجريد نفسه عبر الاختبار المُباشر لفرضيّاته.

المسرح في صيغته الجدليّة هو فنّ حَضَري ارتبط بالحياة المدنيّة وليس البدويّة، وهو على المستوى العالمي لم يولد ويتطوّر إلا عندما اطمأن المُجتمع الى انتماء جغرافي مُحدّد وراح يبحث عن التطوّر عبر التحاور الحيوي بين أفراد ذلك المُجتمع بغية تجديد حيويّة العلاقات والأفكار والمفاهيم المُستقرّة في بقعة جغرافية واحدة، فيكون الترحال في المساحات الذهنيّة لا الجغرافيّة. وهذا يفسّر ازدهار فنون الشعر الملحمي على حساب المسرح لدى الشعوب القديمة القبليّة، أي قبل ولادة مفهوم المسرح الجدليّ، حيث كانت أولى القبائل فيها كما غيرها من القبائل قد ركّزت على اختراع وتقديس الأساطير التي تشدّ عصب القبيلة المُضطرّة للحركة الدائمة بحثاً عن بيئة أفضل للحياة في كلّ مرّة. فهم كانوا بحاجة إلى مادّة لاحمة وجامعة لأولئك الأفراد المحكومين بالترحال، لأنّه في غياب تلك اللحمة ما من ضمانة لعدم الفوضى أو عدم تفتّت القبيلة او عدم تعرّضها للانشقاقات المُستمرّة والتقاتل

فيما بينها لدى كلّ تحرّك جماعي. وما زالت هذه الحقيقة تحكم المُجتمعات العربيّة، التي رغم استقرارها الماديّ والجسديّ في مكان مُحدّد، لا زالت تسكنها الذهنيّة القبليّة، أي ذهنيّة التشبّث بالروابط المُصطنعة وتقديسها وتحريم التشكيك فيها، أو حتى مُجرّد مُناقشة تأويلاتها، مخافة فقدان الهويّة والانتماء، في حين أن المُجتمعات التي استقرّت في لاوعيها الجمعي على فكرة جواز الحياة والاستمراريّة في البقاء، بمعزل عن الانتماء إلى السرديّات العصبيّة المُشتركة، دينية كانت عنصريّة، قوميّة أو ثقافيّة، هي التي فهمت مُتعة المسرح الجدلي وضرورته المصيريّة في الارتقاء الاجتماعي والإنساني. وقد يكون أبرز دليل على هذه الحالة الشاذّة في اختراع الأبطال الوهميّين والدفاع عنهم وتقديسهم بدلا من تربية ودعم طاقات حقيقيّة، هو ما فضحه البروفسّور طلال درجاني في مقالته الشهيرة "روّاد المسرح العربي مُنتحلون لا مُبدعون" (درجاني، 2018)، التي كشف فيها زيف المسرح العربي

ومُؤسّسيه وتمسّك من خلفهم بالمُغالطات التي تسبّبوا بها وبالتزوير الذي اقترفوه بحق الفن المسرحي العربي الذي لا تزال تداعياته المأزومة والكارثيّة تتفاقم حتى اللحظة الراهنة.

من المُهم عدم الخلط بين صفة الخلود ومفهوم الإرث، حيث أن فعل التوريث هو فعل مُصطنع ومفروض من قبل سُلطة مُعيّنة، أو بموجب قوانين مُصطنعة غير تلقائيّة. فمثلاً، الأعراف والتقاليد والسرديّات المُقدّسة، والمُغالطات التاريخيّة يتم توريثها عنوة عبر فرضها وتحريم كل ما يناقضها وتأليه كل ما يدور في فلكها مهما كانت مُمارساتها وتداعياتها خطرة أو مشوّهة. أمّا صفة الخلود فهي تعني القدرة الطبيعيّة التلقائيّة على الصمود، حتى في وجه كل المحاولات السلطويّة المُصطنعة لإلغائها، بالإضافة إلى القدرة على تذليل كلّ عقبات الاتصال المُتعلّقة بالبُعد التاريخي أو الجغرافي أو الثقافي. إذ أن الخلود هو نتيجة طبيعيّة لفعل نابع من حقيقة عميقة تخصّ الإنسان، فعلٍ قادرٍ على أن يجعل أي كائن عاقل في أيِ زمانٍ ومكان ومهما كانت سرديّاته الثقافيّة أن يقف مذهولاً ومُتأمّلاً أمام هذا الفعل أكان لوحة أو لحناً، أو منحوتة، أو تصميمًا هندسيّاً أو عبارة بلاغيّة أو تساؤلاً فكريّاً أو موقفاً دراميّاً، على عكس الأمور المورّثة عنوةً ضمن مُجتمع مُعيّن وهي ليس بوسعها ان تحاكي أي عقل آخر على مسافة زمنيّة أو جغرافيّة أو إيديولوجيّة حيث أن تلك المسافة تكشف للعقل المُدرك عن بُعد، زيفَ السرديّات المليئة بالتناقضات التي تسيطر على عقل من لا يُسائلها مخافة المُحرّمات المنوطة بها، في حين أن العبارة الخالدة تزداد وضوحاً وقيمة كلّما زادت مسافة التلقّي الكاشفة لحيثيّات وجوانب وأعماق قد غفل عنها المُلتصقون بها.

من المُهمّ كذلك التمييز بين القيمة الإبداعيّة والإنسانيّة للأعمال الفنيّة الخالدة وبين حجم جماهيريتها أو حجم امتداح الذهنيّة السائدة لها في الزمن الذي أنتجت فيه، لأن القيمة الفنيّة ومعيار الجودة وصفة العمل الشعبويّة أو النخبويّة أو الإنسانيّة الخالدة لا تتعلّق إلا بعمق الأفكار والمُقاربة الإبداعية وأسلوب الصياغة في إطار شرطيّات الخلق والتلقّي للفنّ الخاص بالعمل موضوع التقويم. لذا فإن قيمة العمل الفني ترتبط بقدرته على التحاور مع آليّات التلقّي لدى الجمهور بتوازن مُتقن، ولا ترتبط بتعريف عرفيّ يفاضل بين الأنواع على خلفيّة عرفيّة، ولا بالانتشار الجماهيري او بشبّاك التذاكر، إذ قد تحقّق الأعمال مُتدنية الجودة الفنية والفكريّة انتشاراً هائلاً. وتتلخّص آليات التلقّي لدى المُشاهد في مستويات ثلاثة أساسيّة: المستوى الأوّل هو الحسّي وجذوره في غريزتنا البدائيّة الحيوانيّة، والمستوى الثاني هو العاطفي حيث تتكوّن ذاكرتنا العاطفيّة الذاتيّة منذ الولادة الى لحظة التلقّي غير أن ملامح هذه الذاكرة الخاصّة بكلّ إنسان تتبلور في مرحلة مُتقدّمة نسبيّاً عن تلك التي تتبلور فيها مُستقبلاتنا الحسيّة الغريزية، وأخيراً المستوى الثالث وهو الفكري الأكثر تعقيداً والأصعب نضوجاً إلا أنه الأكثر ارتباطاً بصفتنا الإنسانية كجنس عاقل. إذن، وباختصار شديد، كلّ ما يخاطب الغريزة يسهل استهلاكه واستساغته والإدمان عليه، ما يترجم عمليّاً بضخامة انتشاره وزيادة الطلب العدديّ عليه، كون آلية تلقّيه وهضمه هي سمة طبيعية غريزيّة متوفّرة في كلّ البشر، وليست مهارة أو سمة مُعقّدة الاكتساب. وبعدها بالترتيب الجماهيري تأتي الأعمال التي تستثير العاطفة وتحقّق التفريغ العاطفي، أكان بالضحك أو البكاء أو الغضب أو غيرها. ولكن الأصعب استهلاكاً فهي الأعمال التي تستفزّ فكر المُشاهد وتزعزع استقراره السلبي في أن تجبره على الخروج من راحة استهلاكه للعمل الفني إلى ديناميّة التفاعل الفكري مع هذا العمل كمولِّد حيويّ للمعاني الجديدة غير التقليدية وغير المُباشرة. وهنا تظهر إشكالية دور المُبدع الكاتب أو المُخرج أو المُمثّل في تطوير آليات خلقه وبلورة لغته الفنيّة التي تجتذب المُشاهد جماليّاً وعاطفيّاً للمُناقشة والحوار الفكري، وليس للاستهلاك والتصفيق السطحي. من هنا، فإن كلّ الأعمال الدراميّة التي تنحسر فيها آليّات الاتصال بالمستويين الحسي والعاطفي ومهما حقّقت من انتشار جماهيري، أو مهما كانت نموذجيّة لجهة الجودة الحِرَفيّة العالية في الحبكة وعناصر الإبهار والبلاغة وكلّ مقوّمات فنّ الشعر، طالما أنها لا تقوم على منهجيّة جدليّة تطرح مسائل إشكاليّة تسائل المنطق المُسبّب للأحداث والصراعات وانفعالات الشخصيّات في المواضيع والحكايات المُقدّمة، فقد لا تتخطّى علاقة المُتلقي بها الحالة الاستهلاكية الحسيّة أو العاطفيّة، ما يجعلها إمّا أداة للتخدير إذا ما كانت ترفيهيّة تنفيسيّة، أو أداة للتدجين إذا ما كانت وعظيّة تسويقيّة.

لأن العرض المسرحي لا سبيل له إلى الخلود والاستمرار في الحياة بعد انتهاء العرض إلا في ذهن ووجدان المُشاهد، ولأن الذهن البشري بطبيعة تكوينه لا يرسّخ بقوّة، وخاصّة من مُشاهدات محدودة في الزمان والمكان والتكرار، إلا الأفكار التي تفتح فضاءات ذهنيّة معرفيّة جديدة لتساؤلات مُستجدّة لكن عن مواضيع وإشكاليّات حيويّة تعنيه وتشغل باله، فإن العرض المسرحي الذي يقوم على مُجرّد الترفيه أو الإشباع المُباشر للمُتلقّي، ومهما حقّق هذا العرض من انتشار وشهرة وأرباح فهو عاجز عن الخلود كونه لا يشبع إلا حاجة آنيّة سُرعان ما تتبدّد أو تتبدّل؛ فتزول الفضاءات الذهنيّة التى كانت قد ارتبطت بها في لحظة التلقّي. هي تزول لأنها لم تتعرّض للتغذية والنمو والتفاعل مع فضاءات ذهنيّة أخرى مسؤولة عن أفكار ومواضيع غير التي ناقشها العرض مُباشرة، حيث أن هذه التغذية العصبيّة للفضاءات الذهنيّة لا تحصل إلا عبر مُراجعة الأطروحات المُستجدّة بعد التعرّض الأوّل لها، والاستمرار في مُراجعتها وجعلها جزءاً من فضاءات معرفيّة سابقة أكثر ترسّخاً وتأثيراً في الذهن المُتلقّي (Pink-er, 1998)، الأمر الذي لا يتحقّق إلا في حالة التعرّض لأفكار ومُقاربات صادمة أي مُريبة وعميقة وجديدة ومُفاجئة بأصالتها وقوّة منطقها وجرأتها على تحطيم الأصنام الذهنيّة عبر زعزعة الأفكار الموروثة التي تحتلّ ذهن الفرد العادي المُعرّض لكل

السرديّات السياسية والاجتماعية والفنيّة والدينية المُقدّسة، لأن التعرّض لهذه الصدمة الفكريّة والثقافيّة هي التي سوف تحوّل المُتلقّي من مُجرّد مُستهلك سلبيّ إلى ندّ محاور ومُتفاعل مع المضمون، ولكن من مُنطلق نقديّ لا مُجرّد عصبيّ.

من أبرز خصائص الأعمال الخالدة أنها تنجح في طرح الإشكاليّات الأزليّة، وفي مُناقشة جوهر الأفكار، وخلود الطرح المسرحي يكمن في طرح الأسئلة وليس في تقديم الإجابات الجاهزة، لأن العرض المسرحي ليس رسالة سماويّة ومن الخطورة أن يتعامل معه الجمهور على أنه نصّ مُقدّس يبثّ العظات والوصايا فينصرف المُشاهد إلى البحث عن العبر المُبرمة، بل على الجمهور أن يتعامل مع أفكار المسرحيّة بِبُعديها الدرامي والإخراجي، على أنها ديناميّة جدليّة لطرح واختبار القيم والجماليّات والمُعتقدات والمفاهيم والسلوكيّات، كون هذه الأفكار المسرحيّة تطرح ما استطاعت إليه سبيلا من احتمالات ونقيضها. وهنا أهميّة الدخول إلى مُشاهدة العرض المسرحي بليونة فكريّة وبراءة بدائية مُتحرّرة من الخلفيات والإسقاطات المُنحازة والانحيازيّة، كي يكون المُتلقّي على جهوزيّة نقديّة تتفاعل مع الجدل الحيّ، فيستعدّ من خلالها لمحاورة صدقيّة المنطق بدلا من الاكتفاء بانتقاد مضمون الأطروحات الناتجة عن هذا المنطق. علماً أن هذا الاستعداد ليس بالبديهي بالنسبة لجمهور كالجماهير العربيّة الخاضعة لمنظومة سياسية ودينية وتربوية واجتماعية وثقافيّة وفنيّة تعمل على فرض المضامين لا على مُناقشة جدواها وجدوى صدقيّة المنطق فيها، ما يؤدّي إلى فرض شكل من الصراعات المحكومة بالعصبيّات كونها تقسم المُجتمع أو الدول أو الثقافات إلى جبهات مُتناحرة، كلّ يدافع عن مضمون سرديّته بدلا من أن يكونوا مُتحاورين مُهتمّين بالبحث عن فحص أحقيّة وصدقيّة الأفكار المُسقطة عليهم والمنطق الذي أسّس لها. حتى أن المُجتمعات العربية الحديثة ما زالت تعاني في غالبيّتها من الذهنيّة القبليّة، وغاياتها العليا تنحسر في ترسيخ سرديّاتها؛ لأنها تشعر بخطر عدم الانتماء من دونها. تماماً كما في زمن الترحال البدوي حيث كانت الأساطير المُقدّسة هي الأرض الصلبة التي ينتمي إليها الإنسان في ظلّ غياب القدرة على الاستقرار في بقعة جغرافيّة ثابتة، فتصبح عصبيّة الدم، والدين والعشيرة والشعائر الطقسيّة، هي عصب اللُّحمة، وهي فوق مستوى أي شبهة أو تشكيك أو مُساءلة. وبذلك تكون المُجتمعات العربيّة تحرّم وتجرّم فعل النقد والمُناقشة الحرّة وتستبدلها بفرض الإجابات الجاهزة التي تمثّل تأويل الأقليّة النافذة بخصوص أصول الحُكم والدين والشريعة وأحكام الأعراف والأخلاق والسلوك والتعبير والجماليّات، ما يجعل من الجماهير العربيّة لا تتخطّى كونها مجموعات من الأفراد القُصَّر المُؤمنين بضرورة الخضوع الأزلي إلى وصيّ يرشدهم ويفكّر عنهم ولهم حتى يظهر هذا في ثقافة المُشاهدة لديهم عندما يتعاملون مع أيّ عمل فنيّ على أنّه مصدرٌ للتبشير بقيمهم ومُعتقداتهم وترهيب "المُرتدّين" و"الشاذّين" عنها، أمّا وإذا عبّر العمل عن حاجته وحقّه في أن يسائل قدسيّة أصنامهم فيصبح في نظرهم من أعمال الشيطان ويهدر بمُوجبه دم الفنّان وكأن مفهوم الجدل ومفهوم الحوار البنّاء الذي يقوم عليهما المسرح أو أيّ نشاط معرفي مُثمر، هما مفهومان غائبان تماماً عن المُشاهد العربي. وهذا ينعكس في ثقافة فرض الرقابات المُتعدّدة وثقافة التعريب المُحرِّف والمزوّر للأعمال العالميّة بحجّة الأقلمة والاقتباس ومُغازلة الذوق الشعبويّ وثقافة منع الأعمال واجتزائها والتشهير بصنّاعها وصولاً إلى الافتراء والتحريض وهدر الدم. وأمّا الصيغ غير الإبداعيّة في الإنتاج الفني مثل السرقة الفنيّة والاستنساخ وأشكال الاقتباس المشوّهة للأعمال الأصيلة بهدف المُغازلة الشعبويّة للمُقدّسات والمُحرّمات والأهواء السطحيّة للجمهور والسُلطة، بهدف الانتشار والربح السريعين، فهي تشكّل النقيض العضوي والمبدئيّ لفكرة الحياة بذاتها ومن ثم فكرة الخلود قبل أن تكون إشكاليّة أخلاقيّة. هي صيغ تغلب عليها الأهداف غير الفنيّة ومنها الأهداف



طلال درجاني

النرجسيّة الخاصّة "بالفنّان" الراغب بالشُهرة السريعة، أو السياسيّة القمعيّة المُباشرة الخاضعة لرغبات السُلطة أو الأهداف الربحيّة الماديّة الصرفة الخاضعة لسُلطة رأس المال، والطامعة بالإرادات السريعة والهائلة وبالانتشار العددي والواسع عبر السعي وراء ما "يطلبه الجمهور"، أي ما يعزّز سرديّاته وعصبيّاته ومُحرّماته وقدسيّة أصنامه، أو ما يدغدغ غرائزه المكبوتة.

يحقّق النهج الجدلي في العرض الغاية الجوهريّة لفن المسرح، وهي إثارة النقاش حول كلّ وأيّ من المواضيع الإشكاليّة وأهمّها على الاطلاق المُقدّسات وكلّ ما هو خاوٍ من القيمة الأصيلة ومُثقل بالسُلطة المُصطنَعة، إذ تترك التساؤلات المُثارة في العرض المسرحي على عاتقنا البحث عن الحقائق، وتحوّلنا الى مُشاركين فاعلين ونافذين في تكوين أفكارنا الأصيلة وآرائنا الذاتيّة، في وجه أدوات وأساليب تعطيل الفكر الحرّ التي تتنوّع بين الترغيب

والإغواء، وبين النبذ الاجتماعي أو حتى "النخبويّ"، والتكفير الديني، والقمع السياسي والتهويل الفكري والاستهزاء الثقافي والتعتيم الإعلامي وغيرها من مظاهر رفض الأشكال البنّاءة للمُناقشة واختلاف الرأي، أي رفض الفعل الإبداعي الأصيل باهظ الكلفة على سُلطة أي نظام استغلاليّ.

لذا، فعلى الفرد وكذلك المُجتمع أن يفهم أهميّة تعزيز الأعمال الإبداعيّة الأصيلة، وخاصّة التي تعرّضه للصدمات الفكريّة، وبالتالي المعرفيّة، لأنها الوحيدة القادرة على حمله إلى التأمّل الحرّ والعميق في تفاصيل حياته وكبرى إشكالياتها وخاصّة في مُحرّمات مُجتمعه التي لا تستمدّ سُلطتها الزائفة الا من غياب حريّة التساؤل، أو من الخوف من أي تساؤل قد يزعزع الركود الذهني الجمعي المُسْتَتِب بدوره بفعل الرهبة من الفراغ المُؤقّت الذي تولّده الصدمة المعرفيّة قبل أي قطيعة معرفيّة، رغم ضرورة هذا الفراغ، كونه إفراغاً صحيّاً بانتظار الامتلاء بالحقائق الأصيلة، أو على الأقل السير باتجاهها عبر التحرّر من المُكتسبات غير العقلانيّة ومن سطوة التعبئة العصبيّة العمياء واستغلال محاور المال والسُلطة للإنسان عبر تجريده من وعيه وتضخيم غرائزه الحيوانيّة المحصورة في قطبيّ "الخوف والحاجة"، وكلاهما قائمين على النفاق والاستغلال.

لم تنتج الأنظمة القائمة على العصبيّات مسرحاً خالداً، وحتى المُجتمعات المُتحرّرة التي أنتجت مسرحاً خالداً لم تنتجه إلا خلال فترات النهضة، حيث كان الفصل بين الدين والفكر، والفنّ والسياسة مُتاحاً ومُباحاً وإن بنسب متفاوتة من حضارة إلى أخرى، هذا لأن المسرح الذي يولد لتوكيد السرديّات العصبيّة والمُقدّسات والمُحرّمات لا لمُناقشتها، قد يعجز غالباً عن أن يعني أي إنسان خارج تلك العصبيّة، فيسجن ضمنها ويختنق. كما أن كلّ نهضة مسرحيّة قد اتسّمت بالدأب لتعزيز فعاليّة الاتصال الحيويّ بين الخشبة والقواعد الشعبيّة، وقد جهدت النهضة الحديثة وما بعدها والتي بدأت مع إبسن وتشيخوف على مستوى النص ثمّ الواقعيّة الفنيّة مع ستانيسلافسكي والأسلبة مع مايرخولد على مستوى الإخراج والفضاء المسرحي وإعداد المُمثّل، على زجّ المُشاهد في إتمام الفعل الإبداعي "حرفيّاً"، عبر السعي للارتقاء بالمُتلقّي من واقعه كمُجرد مُستهلك سلبي للعرض الى مُحاور إيجابيّ له ولكلّ حيثياته، وذلك بغية استعادة وتطوير الهويّة الإبداعيّة والوظيفيّة للفنّ المسرحي، انطلاقاً من جوهر كينونته كفنّ جدليّ يقوم على الكشف بدلا من الإملاء، وعلى المُساءلة بدلا من فرض الأجوبة، وعلى فضح وتعرية كلّ ما خفى أو أُخفي عن مدارك الجماهير، فتكون النتيجة الانعتاق من زيف طمأنينة عبادة السرديّات والدوغما والفتيش وإطلاق عنان المُبادرة الذاتية لكلّ فرد في تأدية واجبه الإنساني في المُشاركة بتطوير قدرته النقديّة وجرأته على التساؤل وتقبّل الطروحات النقيضة والتعامل معها بمنطق ومسؤوليّة في رحلة البحث الأزليّة عن العدالة والسعادة والحقّ عبر مُناقشة المجهول والتعامل المُثمر مع الريبة.

إن المسرح كأيّ فعل حرّ وصادق يولد من صُلب الآلام الإنسانيّة والأزمات الكبرى، لكنّه لا يقوى على الانتعاش والازدهار إلا في زمن النهضات، وهو غالباً ما يكون رائداً في التأسيس لها بالتكامل مع الفنون الأخرى والفلسفة والعلوم. ولأن كلّ نهضة هي تقوم على حوار السياسة مع الدين مع الفكر مع الفنّ، أي على عدم استحواذ أحد تلك العناصر على الأخرى، وهو الأمر الذي لم يتحقّق قط في المُجتمعات العربيّة، إذ أن ذلك الانفصال بين تلك النواحي الأربع لم يتمّ حقّاً إلاً في حدودٍ ضيّقة حتى في عزّ أمجاد الحضارة العربيّة، فقد نجح العرب في ذروة حضارتهم في تطوير العلوم والفلسفة وبعض فنون الشعر والفنون الأدائيّة لكنّهم لم يقربوا قط المسرح في صيغته الجدليّة الإبداعيّة القادرة على مُناقشة مُقدّساتهم في العلن وبحضور جماهيريّ. وأمّا اليوم، وبعدما سادت ذهنيّة "بورصة" الإنسان القائمة على قيمته المادّية وعلى جدول تسعير خصائصه أو مهاراته أو مكانته وقيمتها بالسيولة النقديّة المُباشرة، فتصبح أي قيمة أخرى غير قابلة للتسييل النقدي السريع لا مكان لها في سوق التداول الحديث، قد نكون كمُجتمع عربيّ بحاجة في ظل كل هذا الواقع الى فنّ المسرح الجدلي أكثر من أي وقت مضى لصون قدرتنا على الاتصال الحيّ فيما بيننا، الاتصال العابر للأطر والحواجر والتصنيفات والتسعيرات، وأيضاً صون قدرتنا على الإحساس بلحظة الخلق الحاضرة وصون حقّنا بالمُتعة المُتكاملة حسيّاً وعاطفيّاً وفكريّاً، وحقّنا بالتعبير والتساؤل والمُناقشة والنقد، والأهم من كلّ ذلك، حقّنا في اختبار اللحظات الأزليّة التي لا تقدّر بثمن، تلك اللحظات التي نشهد فيها على خلق الإنسان الحيّ للجمال البليغ المُختلف عن خلقه له عبر الآلة أو الذكاء الاصطناعيّ، فنتذوّق أفكاره ومعانيه الحيّة والغضّة المولودة للتوّ، حيث أملنا في الانعتاق والتحرّر والخلاص من سُلطة المعاني المقولبة ولعنة أصنامها المُتحجّرة والمُهترئة.

Bibliography

Pinker, S. (1998). How The Mind Works. London: Penguin Books.

غاتشيف, غ. (1990). الوعي والفن. (د. ن. نيّوف, Trans.) الكويت: عالم المعرفة.

درجاني, ط. (2018). "روّاد" المسرح العربي منتحلون لا مبدعون: مارون النقّاش، أبو خليل القبّاني، محمّد عثمان جلال ويعقوب صنّوع. الطريق, 141-151.

دراسة

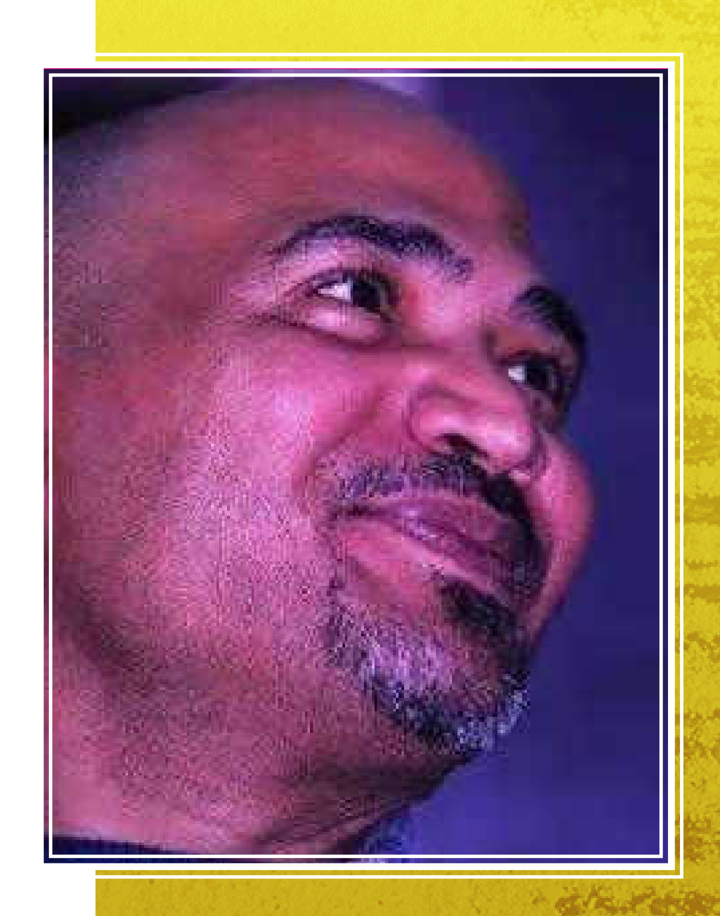
موسيقى

داليدا:
الْقِدِّيسَةُ شَهِيدَةُ هَوَاجِسِهَا الْقَاتِمَةِ

بَيْنَ مَوْهِبَةٍ فَنِّيَّةٍ نَادِرَةٍ وَطَاقَةٍ إِنْسَانِيَّةٍ مُشِعَّةٍ !

عبد الرحيم طايع

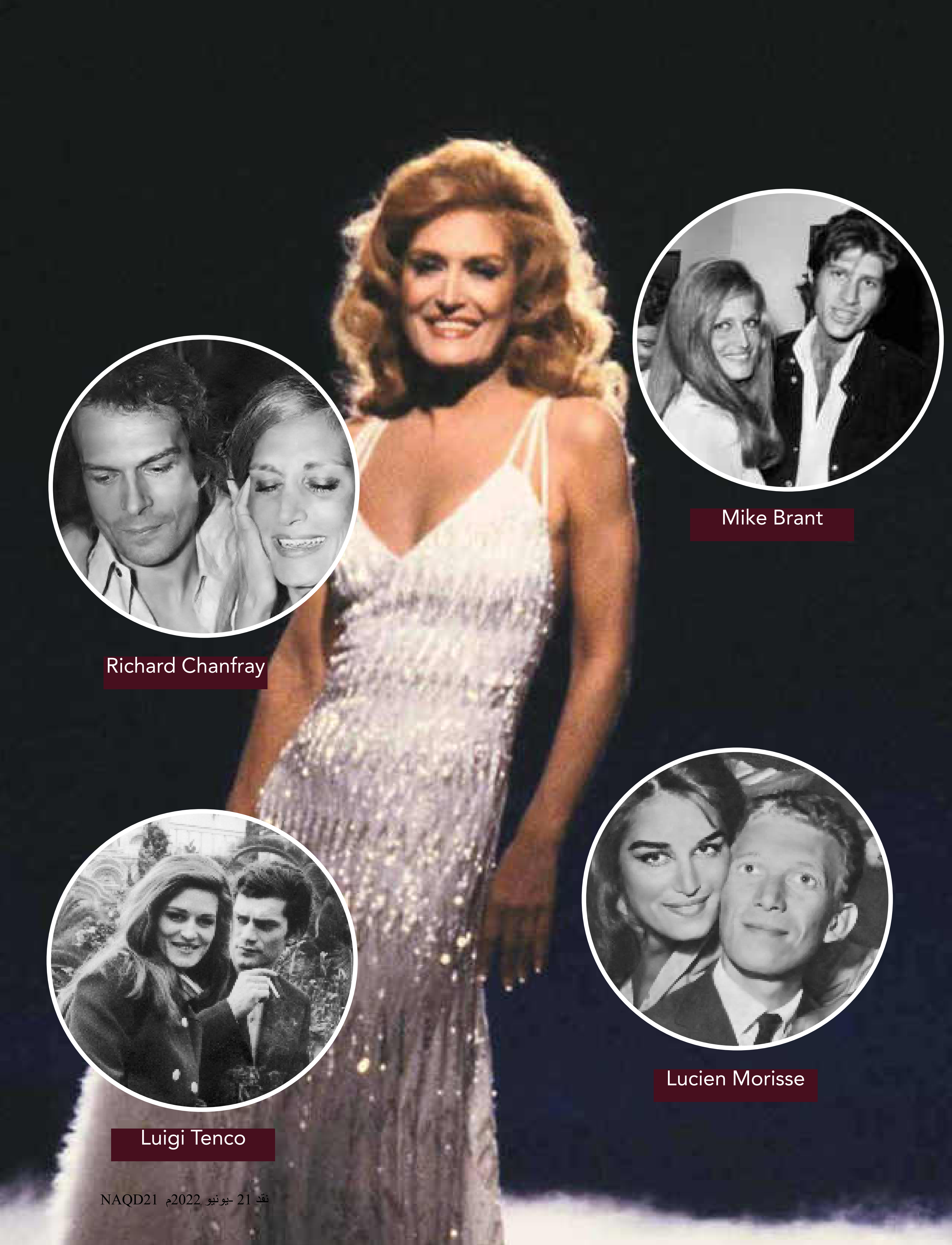
مصر

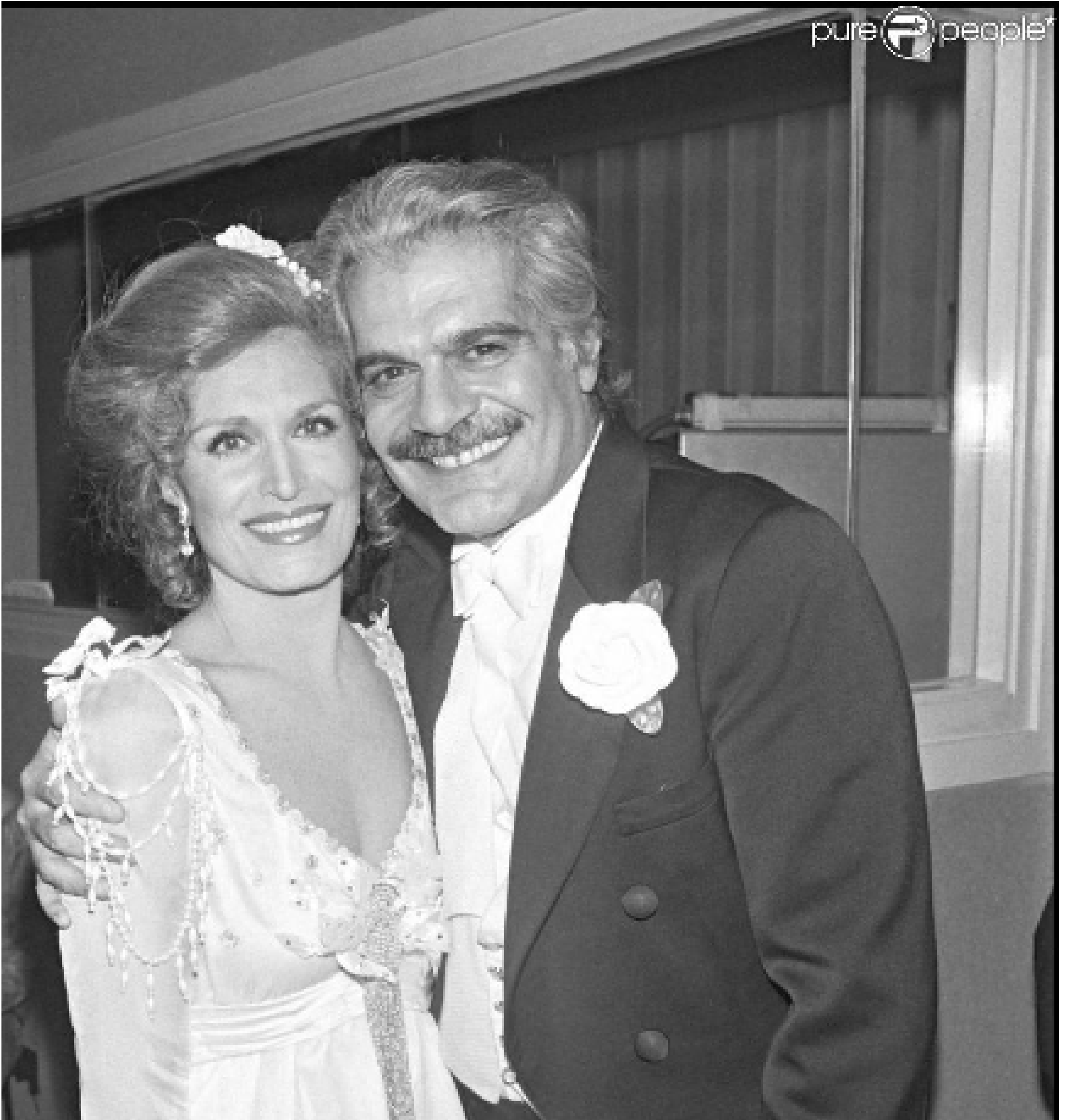


"أعرف تماما طبيعة حياتي، جمهوري هو زوجي، والأغاني بمثابة أطفالي"
داليدا

في مرحلة من مراحل حياتها المُزدحمة الصاخبة المُفعمة بالآمال والآلام والأحداث اللاهبة المُتلاحقة العجيبة؛ ارتدت "داليدا" الزي الأبيض، وأطلق عليها جمهورها لقب القديسة، أعقبت تلك المرحلة انتحار أحد أحبتها من الرجال، ربما شعرت آنذاك بحاجتها إلى نقاء الأبيض، واستراحت في هدوئه، وربما أرادت معنى بعيدا كإعلانه ملبسا ناصعا فضفاضا جميلا يليق بها كزينة رحيل- على العادة المسيحية الشرقية التي تحرص على إلباس الموتى أفضل ثيابهم المُعطرة بعد التغسيل- أو قصدت به إبراز حداد شخصي ما، لا سيما وقد كانت مُحطمة للغاية، والأبيض هو الحداد في ثقافات بعض الشعوب على غرار الأسود في ثقافات أخرى!

مُعظم الرجال الذين رافقتهم "داليدا" أطلقوا على أنفسهم الرصاص، ماتوا ميتات سيئة، من أول "Lucien Morisse" الذي بدأت به رحلة الحُب والزواج، وكانت رحلتهما العاطفية والزوجية حديث المُجتمع الفرنسي في حينها، إلى الشخص الأخير Luigi Tenco، المُؤلف الشاب والمُغني والمُمثل الذي عشقته وعشقها، وكانت هي من شجعته مرة وقدمته معها على مسرح في "سان ريمو" في مسابقة غنائية، رغم قلة نضجه بالقياس إليها، لكنهما خسرا يومئذ، ولم يحتمل هو الخسارة؛ فانفعل وشكك في نزاهة المُحكمين، وربما امتلأت جوانيته ثورة عليها؛ لأنها كانت من حفزته على مُشاركتها الغناء مع كونها متفوقة عليه بحُكم تمرسها وخبراتها. الخلاصة تمكّن منه اليأس وهزمه؛ فانتحر انتحارا فجائيا رهيب الأصداء، وكانت أول من رأت سيول دمه بعينيها في غرفته بالفندق، وأصابتها صدمة هائلة بالطبع، وخطفها الذهول والشرود بعد الحادث الفظيع الذي جرت وقائعه في عام 1967م- الحادث الذي تجللت


Richard Chanfray
Mike Brant
Luigi Tenco
Lucien Morisse



بعده بالملابس البيضاء- والمحكي أنها أحبت في فترة السبعينيات رجلا، لا توجد معلومات وافية عنه ولا عن طبيعة صلتها به، إلا أنه مات مُنتحرا هو الآخر، وتقريبا ماتت بموته علاقتها بالرجال الذين في الكرة الأرضية على اتساع خريطتها!

"داليدا" و"عمر الشريف" كانا ينتميان إلى جيل واحد؛ فهو يكبرها بعام فقط، هي من مواليد 1933م، وهو 1932م، وقد كانا أشهر اثنين أشعرا المصريين بعالميتهم، منحا أبناء قومهما ثقة في النفس، والمعروف أنهما التقيا لقاء فنيا قصيرا في الأقصر بالجنوب المصري، في بدايتيهما، من خلال فيلم The Story of Joseph and His Brothers "يوسف وإخوته"، والشائع أن "عمر" أحبها في أثناء ذلك اللقاء، لكنها تركته حائرا، ومضت إلى فرنسا التي كانت تحلم بها لنفسها على الدوام، والموضوع انتهى عند تلك النقطة، وقد يكون انتهاؤه من حسن حظ "الشريف" في تلك السنوات البعيدة؛ فالسيدة حوصر عشاقها بسياج رعب غامض طوال مسيرتها!

لم تكن "داليدا"، المولودة في حي شبرا العريق بالقاهرة، واسمها الأصلي يولاندا جيغليوتي -"داليدا" اسم شهرة لاحق اختاره لها "ألفريد" صديق المُخرج السينمائي الذي اكتشف خبيئتها الفنية ببلدها الفرعوني، وهو مزيج من اسم "داليلة" الذي عرفتها به الجماهير أولا، واسمها الأصلي "يولاندا"- لم تكن غريبة عن الفن قط؛ فوالدها "بياترو" كان عازفا للكمان بأوبرا القاهرة، عازفا مُتمكنا في صدارة العازفين، وليس عازفا قليل الشأن، وقد جرى، بالمُناسبة، حبسه لأشهر لأنه إيطالي، والإيطاليون كانوا مُطاردين ومصر تحت حماية بريطانيا أوان الحرب العالمية الثانية، والظاهر أن الحدث السيئ ترك فيه آثارا سيئة انعكس أكثرها في انغلاق لم يكن ضمن طباعه، وإن صح أن أسرتها، والدتها "جيوسيبينا جيغليوتي" بالذات، كانت ضد اشتغالها بالفن، إلا أن البيئة التي نشأت فيها، مع الأبوين الإيطاليين المُهاجرين إلى مصر من خلال الأجداد، بيئة مُشجعة على الفنون وليست بيئة مُعادية للإبداعات التي ترتقي إلى الكمال والجمال وتسمو بالخيال، والدليل أن شقيقها الأكبر "أورلاندو" صار مُنتجا فنيا عالميا فيما بعد- أحد شقيقين توسطتهما، الثاني اسمه "برونو"- كما أنها كانت تربطها صلة قرابة بالمُمثلة الإيطالية "Eleanor Duse"، وهي مُمثلة مُلهمة توفيت في عام 1924م، لكنها من كان "ستانسلافسكي" بنى نظريته في التمثيل على مُراقبة أدائها.

طفولة "داليدا" كانت طبيعية تماما، تذهب إلى المدرسة والكنيسة كسائر الأطفال، ومع مجاوزتها أعوام الطفولة، صارت تزور الكنيسة باحثة عن الحب لا الصلاة، وفي تلك المسافة الزمنية التي حملت علامات مُراهقتها تحملت مسؤولية أسرتها أيضا؛ فبسبب ظروف معيشية قاسية من جهة، وضغوط والدتها من جهة أخرى، تعلمت الطباعة وعملت كسكرتيرة في شركة أدوية، غير أنها، من وراء ظهر والدتها التي كانت تخاف عليها كخوف الأمهات المُعتاد وزيادة، تقدمت إلى مُسابقة ملكة جمال مصر، وكان الشرط أن تظهر بلباس السباحة، وظهرت به فعليا، وحازت اللقب وقتئذ، أجج ذلك طبعا غضب والدتها حينما علمت بما جرى، ولكن "داليدا" بفضله استطاعت دخول الاستديوهات السينمائية.

لم يكن الغناء الذي نبغت فيه "داليدا"، أجادته بتسع لغات- العربية، والإيطالية، والعبرية، والفرنسية، واليونانية، واليابانية، والإنجليزية، والإسبانية، والألمانية- وحازت في ساحته الإعجاب والتقدير والجوائز، لم يكن هو هدفها، إنما كان التمثيل هو الغاية التي تسعى إليها بكل الوسائل. في عام 1954م ذهبت إلى فرنسا، بعد أن أنهت تصوير مشاهدها في فيلم "يوسف وإخوته" بمصر، أقامت في مكان بسيط بالقرب من الشانزليزيه، وبدأت تبحث عن فرصة تمثيل جيدة، لم تنفعها علاقتها بالرجل الذي وعدها أن يقف بجانبها "هنري فيدال"؛ فالمُنتجون الذين كان يعرفهم كانوا ضحالا ويعملون

تقاسمت سكنا مع صديقتها "جينا جوردل"، وكان معهما المُمثل الشاب الوسيم "آلان ديلون"، مع الوقت صارت صديقة له، وكانت تعطف عليه في أيام شقائه، رغم مُعاناتها الشبيهة، تطعمه وتسقيه وتساعده. لم يكونا يعلمان بالطبع ما في الغيوب من كون الأيام سوف تبتسم لهما فوق حدود التصور!

من خلال عملها الذي أتقنته وحرصت على تجويده، تعرفت على "برونو" الذي اسمه كان حميما في أذنها؛ لأنه كاسم شقيقها الأصغر، "برونو" هو مدير "أولمبيا" أشهر قاعة مُوسيقى بباريس، وقد منحها الرجل المُهم اعترافه وأتاح لها الغناء في القاعة الفنية الباذخة، وبالإضافة إلى بابه الشاهق انفتحت لها أبواب شتى عالية المقام أيضا، وبالتدريج نالت فرصتها كاملة؛ فقد بدأت تعاقداتها الفنية تجري وتتسع، وتعاملاتها مع أنجح الشعراء والمُوسيقيين والشركات المُنتجة تتقدم وتتطور، ونبرتها تمعن في الاستقلال عن النبرات الغنائية المُحيطة بها، وهكذا بزغ نجمها الغنائي الفريد بزوغه الأتم، ولمع لمعانه الأزهى، ونمت أغانيها في الآفاق وازدهرت في أرواح مُتابعيها؛ حتى صارت قدوة لذوي الطموح وهدفا للمُتطفلين والحُساد، وسبقا لأذكياء الإعلام، والشهرة العريضة في الغناء جلبت لها التمثيل بسهولة، كما كان قد قال لها الخبراء بالوسط الفني من قبل، فبرزت في التمثيل كما برزت في الغناء، وصارت وزنا ثقيلا بين نجوم الفن، بشموليته، في العالم بكافة أنحائه.

لا ريب في أن "داليدا" ملكت موهبة فنية نادرة وطاقة إنسانية مُشعة، تلك الموهبة صعدت باسمها إلى العلياء، بل جعلتها أيقونة في مجالها، وأعطتها السُمعة والمجد والغنى، وأما الطاقة، طاقتها الإنسانية المُشعة، وأظنها كانت شيئا تخطى النسق المُعتاد، فقد أثابتها اختلافا عن زملائها الباقين، عزز مكانتها في دائرة العلاقات بمدى حضورها، لكنها أثابتها شيئا من ظلال الكآبة والهلاك لا يمكن تفسيره، الكآبة التي استولت أطيافها على قلبها، والهلاك الذي استمر يطارد الرجال الذين يقتربون منها، ويفنيهم، حتى داناها



في مجال الأفلام الركيكة التي غرضاها الوحيدان هما التسلية والكسب، ولما تقدمت بطلبات إلى وكالات تبحث عن مُمثلات؛ فقدت الأمل أيضا لأنها اكتشفت أن الطلبات كثيرة جدا ولا جدال في أن طلبها سيضيع بينها، وحزمت حقائبها، وقررت العودة إلى أسرتها بمصر، بعدما نفد ما لديها من النقود!

لأن الأقدار كانت تريد لها شيئا آخر؛ التقى بها "رولاند برجر" على بوابات عودتها إلى بلاد النيل والأهرام، بلاد مولدها ونشأتها، الرجل الذي أعجبه قوامها الممشوق وشعرها الأصفر، كما يصف المُؤرخون محطة لقائهما الأولى، والذي توسم فيها تميزا ما، وكان بالأساس مُدربا للصوت، سمع حكايتها، وأقنعها بالغناء لأنه آمن بخامتها الصوتية المُؤثرة، وتحمل عصبيتها التي كان يُقال: إنها ورثتها من عرقها الإيطالي الصارم، أو هواها العربي حاد المزاج، ومن عند "رولان" حصلت "داليدا" على أمانٍ جديدة، والأهم أنها خرجت بصوت قويٍ واعٍ، وكان ذلك شيئا عظيم القيمة، وطفقت تعمَل في الكباريهات الفرنسية.



وأفناها بالمثل.
أردت الاختصار، مُركزا على النقاط الأهم، ولكنني أنبه هنا، بجدية، إلى أن حياة السيدة كانت وافرة التفاصيل. لم تنجب "داليدا" نسلا رغم قربها الكامل من الرجال، زواجا وغراما، وأغلبية ارتباطاتها بهم، للأمانة، كانت مُريبة ومُضطربة وتدعو إلى الرثاء، كل ما هنالك أنها امتلكت ثروة قدرها المقدرون بين مليون وخمسة ملايين من الدولارات، وفي عام 1987م أحست أنها لا تريد أن تواصل الحياة، أحست الأمر بقوة في تلك المرة، فكثيرا ما أحسته، بطول هواجسها القاتمة، ولكن بقدر أقل مما أحسته في عمرها الرابع والخمسين، لم تكن من نوعية النساء المُترددات، أسرت الإحساس المُتشائم في نفسها، وحين وجدت الجو يسمح بالانسحاب، وضعت كمية كبيرة من حبوب "الباربيتورات" المُهدئة في كأس خمر، وجرعت شرابها السام دفعة واحدة، بعد أن كتبت رسالتها القصيرة التعيسة للبشر: "سامحوني.. الحياة لم تعد تحتمل"!
دفنت في مقبرة "مونمارتر" في باريس، وفي مقبرتها تمثال بالحجم الطبيعي لها، يعده المثالون والزوار واحدا من أكثر التماثيل المنحوتة للمشاهير روعة وجذبا للأنظار، كأنها حية في تجليه، تسلم على زائريها سلاما محسوسا!
..
أعمالها الفنية:
بدأت بفيلم "يوسف وإخوته" مع عمر الشريف في 1954م، الفيلم المجهول حتى الساعة؛ لأن الأزهر عارضه لدواع دينية- ظهور شخصية النبي يوسف في الفيلم- وما يزال عند موقفه رغم مرور السنوات وتغير الأجواء وتفتح الرؤى، وانتهت بآخر أفلامها "اليوم السادس" مع مُحسن مُحيي الدين، من إنتاج وإخراج يوسف شاهين في 1986م، وبين الفيلمين اللذين صارا من العلامات الفارقة الآن، مثلت عددا من الأفلام العربية والأمريكية والأوروبية، من ذلك:
1955م: سيجارة وكاس مع سامية جمال وكوكا، من إخراج نيازي مُصطفى.
1959م: Brigade des mœurs de Maurice Boutel.
1958م: Rapt au Deuxième Bureau de Jean Stelli.
1961م: Parlez-moi d’amour.
1963م: L’Inconnue de Hong Kong de Jacques Poitrenaud avec Serge Gainsbourg.
1965م: Menage all’italiana (Ménage à l’italienne) de Franco Indovina, avec Ugo Tognazzi.
1968م: Io ti amo d’Antonio Margheriti.
1977م: Comme sur des roulettes de Nina Companeez.
1986م: Le Sixième Jour de Youssef Chahine
بعض جوائزها:
5 جوائز من راديو مونت كارلو أوسكار.
جائزة قاعة باريس أولمبيا الفرنسية.
جائزة أوسكار البلاتينية.
جائزة جولدن شي وولف.
جائزة غراند بريكس.
جوائز أوسكار جوك بوكس العالمية من



إيطاليا.
جائزة سيكو فيولا من البرازيل عن فيلم zorba o Greco.
جائزة MIDEM لأفضل فنان مُوسيقي مبيعا.
جوائز كرنفال الصيف الفرنسية.
جوائز الفراشة الذهبية.
تكريمات خاصة:
أعلى وسام استحقاق فرنسي (جائزة جوقة الشرف).
تكريم الجنرال الفرنسي شارل ديجول بإعطائها ميدالية رئاسة الجمهورية.

أشهر الأغاني:
من أغانيها العربية: أحسن ناس- حلوة يا بلدي- سالمة يا سلامة- ياللا بينا ياللا- أغاني أغاني- جميل الصورة.
ومن أغانيها الفرنسية: Je suis malade- partir ou mourir
ومن أغانيها العبرية: Hava nagila
أفلام عنها:
"داليدا"، فيلم تلفزيوني من جزأين، صدر عام 2005م، قامت بدورها المُمثلة الإيطالية الشهيرة "سابرينا فيريللي".
"داليدا"، فيلم سينمائي، صدر عام 2017م، قامت بدورها عارضة أزياء إيطالية الأصل تدعى "سفيفا آلفيتي".

** فيما يخص الأعمال الفنية للسيدة الكبيرة الراحلة وجوائزها وتكريماتها وأغانيها الأشهر والأفلام التي تناولت سيرتها؛ فقد استندت، بشرح ضروري لي أحيانا، إلى عدد من المراجع، يعضد بعضه بعضا، كالموسوعات المُعتبرة المُعتمدة والصحافة الإليكترونية الموثوق فيها.

بوريس فيان : فارس بدون وسام

أو ضحية النظام العسكري الفرنسي في خمسينيات قرن الحروب!

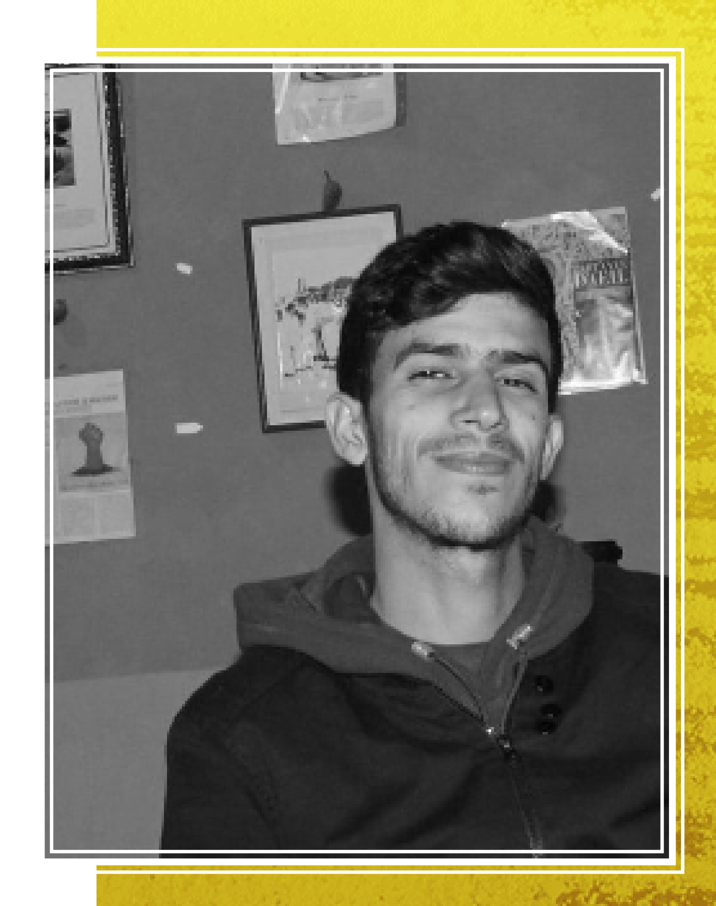
روائي، شاعر، مُغنٍ، رسام، مُترجم، مُدافع عن حقوق الإنسان، مُناهض للحرب، لقد كان "بوريس فيان"- -1920 1959م- ولا يزال أحد أهم رواد الحركة السلمية في فرنسا وأحد أعظم مُفكريها وكتابها، خصوصا إبان ثلاثينيات وخمسينيات القرن العشرين، قرن الحروب بامتياز.

في الثالث والعشرين من يونيو عام 1959م، وخلال عرض الفيلم السينمائي المُقتبس من روايته "سأبصق على قبوركم"، والتي نشرها تحت الاسم الأمريكي المُستعار: Vernon Sullivan، سيفقد النازحون والمقهورون و"معذبو الأرض"، كما قال "فرانز فانون"- أحد المُنتصرين لهم- أحد مصادر مواساتهم، عن عمر يناهز التاسعة و الثلاثين سنة، إثر أزمة قلبية.

إن "بوريس فيان" هو "فانون" فرنسا الذي أصبح رسول سلام جديد يُضرب له ألف حساب. إنه "كامو" الجزائر و"كونديرا" التشيك. إنه "غسان" فلسطين"، و"درويش" القدس. إنه "غرامشي" روما، و"مظفر" بغداد.

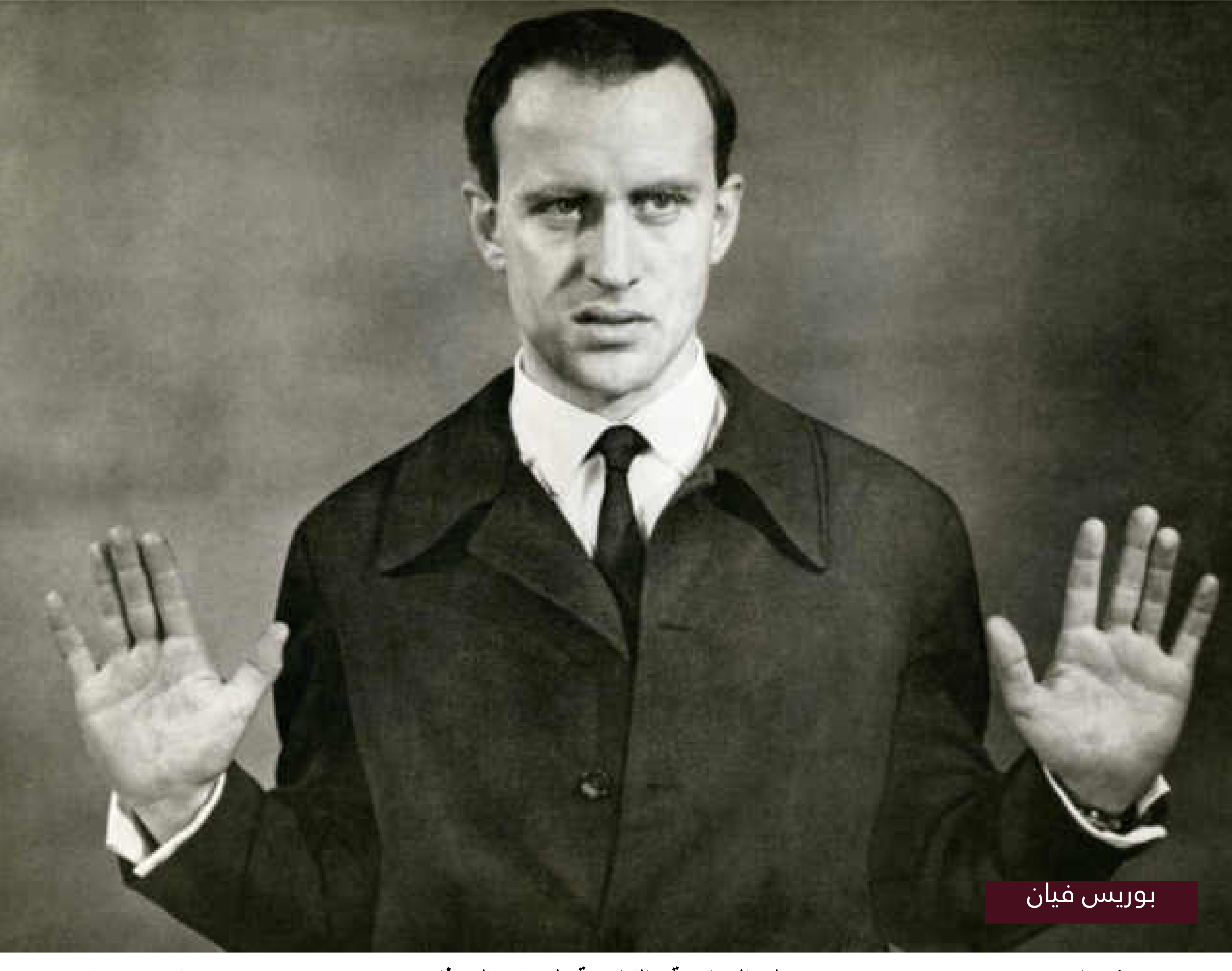
لقد ظُلم "فيان" طيلة حياته؛ بل حتى حياته لم ترحمه ولم يشفق عليه المرض الذي كان يتربص بأجمل لحظات حياته الانتهازية. ولعل هذا هو السبب الرئيس الذي أنتج لنا فنانا مُلتزما من طينة "بوريس فيان". هو الذي كان يغير مهنته كل سبع سنوات، فكان يعزف على البوق وهو مُنغمس في مُوسيقى "الجاز" الأمريكية بامتياز، و قد أدى به ولعه بهذا الفن الذي زرثه عن والده، إلى تعلم الإنجليزية ومُمارسة الترجمة.

من الإيقاع المُوسيقي، يترامى "فيان" على الكتابة والتأليف. "كان يكتب دائما بسرعة". تقول زوجته الأولى Michelle Léglise، وأم طفليه. لقد لعبت "ميشال" دورا رئيسا في حياة هذا الشاب الأنيق ذي العينين الزرقاوين والوجه البشير "الخجول"، الذي لم تعره اهتماما في أول الأمر، حين التقيا صدفة في إحدى الحفلات؛ تعترف المرأة التي جعلت "بوريس"



كريم الحدادي

المغرب



بوريس فيان

يقول في ثاني لقاء لهما وهو يودعها: Au revoir Madame Vian إلى اللقاء سيدة فيان، تحكي "ميشال" لمجلة "لوموند" الفرنسية. لقد غدت "ميشال" بفضل بوريس "نسوية" حقيقية. خاصة بعد أن توطدت العلاقة بينهما، وأصبح لا بد أن تتحدى عائلتها وأعراف الأسلاف، لتلاقي أميرها الوسيم.

إن كل هذا الحماس، الاندفاع، الكبرياء، التحدي، الإخلاص، الأشعار، الأفكار والشعارات الاحتجاجية المُناهضة للروح العسكرية، العنف، الحرب، لم تكن نتيجة للتزامنية أو الصدفة، كما قال "جوستاف كارل يونج". لم يكن هذا الإنتاج الفني الغزير، هذا الجمال الأدبي والمُوسيقي "السابق لأوانه"، وهذه الخطابة وفن الاستفزاز، "الهارب من الجيش"، والقدرة على المواجهة والتضحية، لم يكن كل هذا الهجوم الفني عاديا، ولم يكن اختيارا سهلا أو مُهمة مُتاحة كما قد يظن البعض. حيث يقول "هاشم صالح": "لا يجرؤ على الفكر إلا هؤلاء الذين أصيبوا بجرح عميق أو في العمق. هؤلاء وحدهم الذين يستطيعون أن يدخلوا حلبة الفكر أو معمعة الفكر. لماذا؟ لأنهم خسروا كل شيء تقريبا، ولأنهم كانوا قد دفعوا الثمن مُسبقا ودفعوه غاليا". إنه لولا المرض- يقول هاشم صالح- لما سطع نجم "نيتشه""؛ وأنا أقول: "كامو"، و"رايموند راديجيه"، وأبو القاسم الشابي"، و"بدر شاكر السياب"، و"بوريس فيان".

بسبب مرضه، كان "فيان" في حاجة مُبالغ فيها للمواساة، إلى تفريغ "فائض المعنى" كما قال "عادل مصطفى"- فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا- عن طريق الغناء، التمثيل، التردد على قاعات السينما والملاهي الباريسية، الرسم، بل حتى عن طريق الحُب: لقد كان "بوريس أنيقا، "جميلا"، تقول المغنية الكيبيكية" Pau-line Julien.

لعل المرض، والإقبال على الموت، دفعا "فيان" إلى حُب الحياة بجنون "دوستويفسكسي"، ومرارة "المحكوم بالإعدام"، وعبثية "الغريب"، ووحدة "ريمي"، وشاعرية "بودلير"، وبلاغة "المتنبي! نعم. ألم يقل هذا الأخير: "ذي العقل يشقى في النعيم بعقله، وأخو الجهالة في الشقاء ينعم""؟ ألا ينطبق هذا القول على النظام العسكري و أجهزة الرقابة التي "أعدمت" "فيان" حيا؟ ألم يكن "بوريس" قادرا على الإقبال على الحياة



وغض الطرف عن جرائم الحرب الهند الصينية، وحرب الجزائر؟

”كان فيان ينام حوالي أربع ساعات في الليلة“. يقول Claude Leon“[1]، لقد كان مثل ”الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك“، قاعدة بلا معنى لدى ”بوريس“، إنه كان يعلم مُسبقا أنه ميت ما من ذلك بد، وفي أي لحظة. لكن، رغم ذلك، فقد كان على أتم الاستعداد لمواجهة ”العبث“، إلى مواصلة دفع الحجر إلى ما وراء جبل ”سيزيف“، إلى ما بعد المحطة كما قال ”درويش“. لا شك أن ”فيان“ قال ذات ليلة، بجهر وتحد صارخين مُخاطبا قطار الحياة: ”نريد ما بعد المحطة؛ فانطلق“.

بهذه الروح الثقافية المُهذبة، هذه النزعة الإنسانية السلمية، وهذا الجمال في الذوق والقول والفعل، استطاع فيان أن ينقش لنفسه وبنفسه مكانا ضمن قائمة المفكرين والفنانين الفرنسيين، وكان في أمس الحاجة إلى الاعتراف. يقول كامو في خطاب ستوكهولم: ”كل إنسان، أو بالأحرى، كل فنان يريد أن يُعترف به. أريد ذلك أيضا“. ترى هل كان ”فيان“ يحتاج إلى الاعتراف؟ إن المُفارقة العبثية، تكمن في أن ذلك لن يتأتى له إلا بعد الموت. كما يجب التذكير بأن ”بوريس“ كان يكتب لنفسه ولزملائه، والدليل هو إن بعض نصوصه غير موثقة، ولا تحمل تاريخا، ووقع اختلاف في تحديد تاريخ بعض كتاباته بالضبط. وهذا ليس بالأمر الغريب على

Vernan Sullivon[2]، الذي ينطبق عليه قول الكاتب السويدي ”ستيغ داجرمان“ القائل، ضمن ”نصه التاريخي: ”حاجتنا إلى المواساة غير قابلة للإشباع“[3]:

”أستطيع أن أملأ جميع صفحاتي العذراء المُتاحة، بأجمل التراكيب والعبارات التي يمكن أن يتخيلها عقلي. وبما أنني أريد أن أتأكد بأن حياتي ليست عبثية، وأنني لست وحيدا على الأرض، أجمع كل هذا الكم من الكلمات وأقدمها قربانا للعالم. بالمُقابل، يمنحني هذا الأخير الثروة، المجد، والصمت. لكن، ماذا يسعني أن أفعل بهذا المال وأي مُتعة ستذرها لي مُساهمتي في تقدم الأدب؟ لا أريد إلا ما لن أحصل عليه أبدا: التأكد من أن كلماتي قد لامست قلب العالم. فما الجدوى من موهبتي إذن إن لم

تكن مُجرد عزاء لوحدتي؟ ويا له من عزاء مُخيف، يكتفي بمُضاعفة إحساسي العميق بالوحدة".

لسوء حظه، لم يعمر "بوريس فيان" إلى أن ينتزع بجدارة "جائزة نوبل" أو "وسام جوقة الشرف الوطني" كتكريم أو رد الاعتبار لفارس من فرسان الفن المُلتزم. ربما كان نصيبه باقات من زهرة "الأوركيد"، أو زهرة من "زهور الشر"، اللائي سيذبلن، سيذبلن. و لن يذبل اسم بوريس أبدا.

الهوامش:

1 - أحد أعضاء الجوق السيمفوني الذي كان يترأسه Claude Abidie (16-01-1920/29-03-2020))

2 - اسم مستعار لبوريس فيان.

3 - Stig Dagerman, Notre besoin de consolation est impossible à rassasier. Acte Sud.



دراسة

موسيقى

ذكرياتي مع الهوية المصرية الموسيقية



يوسف كمال

مصر

أنتمى إلى جيل الراديو الترانزستور- ولا أخجل من ذلك- هذا الجهاز الصغير العجيب الذي يمكن أن تتجول به وتنتقل من مكان لآخر من دون عناء، ومن دون كلفة؛ فالأمر لا يحتاج سوى بطاريتين كهربائيتين من الحجم الصغير.

كان هذا الجهاز العجيب قادراً على أن يخرجني من عالمي المحدود إلى عالم أكثر رحابة وسعة، وأن يطلعني على ثقافات مُتعددة، والحقيقة فأنا لا أنكر فضل هذا الجهاز العجيب في تكويني بشكل عام، وبتكويني الثقافي بشكل خاص، فمن خلال الإذاعات المُختلفة عرفت بيتهوفن، وباخ، وموتسارت، وهايدين، وبيزيه، عرفت سيد درويش، وكامل الخلعي، ومحمد عثمان. عرفت شكسبير، وموليير، وأبسن، لم أكن أعلم الفرق بين السيمفونية والكونشرتو والسوناتا، كنت أجهل ما هو البشرف والتحميلة، ولا أستطيع أن أميز بين الدور والطقطوقة.

لحبى الشديد لتلك الفنون الساحرة؛ تحليت بالصبر حتى أنهل من شهد هذا العالم المجهول بالنسبة لي، ولا أنكر دور البرنامج المُوسيقي، والبرنامج الثاني، والبرنامج الأوروبي في تكوين ثقافتي الفنية.

من بين البرامج التي كنت أستمع إليها برنامج لمُوسيقى الشعوب، حيث كان يعرض مُعد البرنامج أنماطا مُوسيقية لشعوب العالم المُختلفة، وقد لاحظت أن لكل شعب من الشعوب مُوسيقى مُميزة له، مُوسيقى تحمل بصمة هذا الشعب، مُوسيقى- ولا أبالغ إذا ما قلت إنها- تحمل الشفرة الجينية لهذا الشعب؛ فتخرج لنا مُحملة بثقافته وعاداته وتقاليده وتاريخه، وبقليل من الخبرة أدركت واستطعت أن أميز بين مُوسيقى الشعوب المُختلفة رغم جهلى بتلك اللغات التي يتغنون بها، فهذه الأغنية يونانية، وهذه إسبانية، أما هذه فهندية، وتلك خليجية، نعم، كل شعب له هوية مُميزة له في مُوسيقاه، ربما كانت الإيقاعات هي التي تميز مُوسيقى هذا الشعب عن مُوسيقى شعب آخر، وربما كانت الآلات المُوسيقية المُستخدمة هي


كامل الخلعي

موتسارت

السبب، لكن الشيء المُؤكد أن المُؤلف المُوسيقي، أو المُلحن كان له دور كبير في إظهار هويته القومية.

بطبيعة الحال كان لزاما أن يكون لمصر هوية مُوسيقية، شأنها في ذلك شأن سائر الشعوب الأخرى؛ فهي صاحبة حضارة أكثر من سبعة آلاف سنة؛ ومن ثم كان لا بد أن تظهر شخصية مصر الثقافية والتاريخية والاجتماعية في المُوسيقى التي ينتجها أبناءها المُبدعين.

تاريخياً، تعرضت مصر لغزو واحتلال من شعوب عدة، وكل مُحتل ترك بأثره فى ثقافة هذا الشعب الأبي، سواء أكان هذا الأثر كبيراً أو صغيراً، لكن الاحتلال التركي أو العثماني- والحق يُقال- قد ترك أثراً بالغاً في المُوسيقى المصرية، أدى في بعض الأحيان إلى طمس الهوية المصرية في المُوسيقى إلى أن ظهر في بداية القرن الماضى شيخ سكند ر ى تمرد بشكل واضح على التأثير والصبغة التركية في مُوسيقانا، وحاول أن يبحث وينقب فيما أخفاه الزمن من الهوية المُوسيقية لهذا الشعب وأن يستلهم من نبض الشارع المصري ما صاغه من مُوسيقى وألحان تعكس هوية وثقافة هذا الشعب.

كان الشيخ سيد درويش بمثابة الحجر الذي حرك به الماء الراكد، كان مغواراً وفاتحاً لدرب الهوية المصرية، سار في هذا الدرب من جاء بعده؛ لذلك فهو رائد، والأب الروحي للهوية المصرية في المُوسيقى.

خلف الشيخ سيد درويش مُوسيقيين ومُلحنين عظماء نذكر منهم على سبيل المثال محمد عبد الوهاب، والقصبجي، والسنباطي، وزكريا أحمد، ومحمود الشريف، ثم ظهر جيل الموجي، وكمال الطويل، وبليغ حمدي، ومُنير مراد، ومحمد فوزي؛ فقدم كل منهم من وجهة نظره مُوسيقى مصرية خالية من الشوائب التركية مع الأخذ في الاعتبار أن كل منهم قد قام بتطوير المُوسيقى مع الاحتفاظ بالهوية المصرية، فجميعهم قاموا بتطوير التخت الشرقي التقليدى بإدخال آلات مُوسيقية هي في الأصل آلات غربية كالفيولية، والتشيلو، والكونترباص- في مرحلة مُتقدمة تم إدخال البيانو، والجيتار، والساكس- والحقيقة أن كلا منهم استخدم هذه الآلات من منظور مصري، كذلك الأمر عندما استخدموا إيقاعات غير مصرية مثل الفالس، والتانجو، والسمبا، وغيرهم



علي إسماعيل

سيد درويش

من الإيقاعات، فلا تشعر أبداً أنك تستمع لمُوسيقى غير مصرية.

على سبيل المثال إيقاع الفالس، وهو إيقاع عالمي- وقد يكون فالس "الدانوب الأزرق" لستراوش هو أشهر الفالسات العالمية- قام المُوسيقار محمد القصبجي باستخدام إيقاع الفالس مُستعيناً بأوركسترا شبيه بالأوركسترا العالمي في أغنية "قلبي دليلي" لليلى مراد.

فحين نستمع لتلك الأغنية، رغم استخدام إيقاع غير مصري، وأوركسترا أغلب الآلات إن لم يكن كلها غير مصري، واستخدام أصوات بشرية كورالية شبيهة بالأصوات الأوبرالية، إلا أنك لا تستطيع أن تنكر ملامح الهوية المصرية في هذا اللحن، وأن البصمة المصرية واضحة لا لبس فيها.

تجربة أخرى أود الوقوف أمامها، لحن "اطلب عنيا" للمُوسيقار محمود الشريف، وغناء الراحلة القديرة ليلى مراد أيضاً، فرغم استخدام الأوركسترا الغربي وإيقاع التانجو الغير مصري بطبيعة الحال إلا أننا نندهش عندما نرى هذا اللحن وقد خرج من رحم الشعب المصري مُحملا بسمات وبصمة هذا الشعب.

تجربة أخرى قام بها المُوسيقار منير مراد، حيث استخدم النمط الإسباني، والجيتار الإسباني، والكاستنيت الإسباني في صياغة لحن أغنية "شغلوني عيونك" للراحلة فايزة أحمد، أيضا برغم اجتماع عناصر المُوسيقى الإسبانية إلا أن الصبغة المصرية واضحة.

رغم أن مصر دولة قديمة وموحدة إلا أنها مُتعددة الثقافات والقوميات، فعادات وتقاليد وثقافة منطقة أو أقليم من مصر تختلف عن عادات وتقاليد وثقافة منطقة أو أقليم مُعين آخر؛ ومن ثم تنعكس ثقافة وعادات تلك الأقاليم والمناطق على المُوسيقى التي تخرج منها وتميزها عن مُوسيقى خارجة من إقليم آخر، فثقافة وعادات وتقاليد بلدان ومُدن الوجه القبلي تختلف عن ثقافة وعادات وتقاليد بلدان ومُدن الوجه البحري، ومن ثم اختلفت وتميزت مُوسيقى كل وجه عن الآخر. نفس الأمر بالنسبة لمنطقة القناة حيث تتميز بموسيقى وغناء يميزها عن غيرها من الأقاليم المصرية، كذلك تتميز منطقة النوبة بمُوسيقى ذات طابع خاص يميزها عن غيرها، ولا نبالغ إذا ما قلنا أن البدو من أهالي مطروح والصحراء الغربية لهم ما يميز غناءهم ومُوسيقاهم.

من ذلك نصل إلى حقيقة مُهمة، ألا وهى تعدد ألوان وسمات المُوسيقى والغناء المصري، ولهذا السبب كانت هناك تجربتان لا بد من الوقوف أمامها كثيراً، تجربة علي إسماعيل، وتجربة بليغ حمدي؛ حيث قام كل منهما مُنفرداً بالبحث في التراث بكافة ألوانه ومصادره، ومحاولة تقديمه بشكل أكثر حداثة، إما بتقديمه مع تحديثه من دون المساس بأصوله الثابتة أو بمُحاكاته وخير دليل على ذلك ما قدمه علي إسماعيل مع فرقة رضا، وما قدمه بليغ مع كبار المُطربين مثل عبد الحليم، وشادية، ومحمد رشدي حين تناول التراث المصرى من خلالهم.

هنا يثار تساؤل: هل هناك تعارض بين الأصالة والحداثة؟ بمعنى هل لكي نحافظ على هويتنا المُوسيقية يجب علينا أن نتمسك بالتراث وإهمال الاتجاهات المُوسيقية الحديثة؟

تلك قضية وصراع قديم وأبدي ما بين


بليغ حمدي


مراد منير

الأصالة والحداثة، ولكل طرف من أطراف الصراع أنصار وأتباع، لكن، كي نحسم هذا الجدل لا بد لنا أن نحدد أولاً مفهوم الحداثة لكي نحدد موقفنا من هذا الصراع، فالتحديث يتطلب أولاً وجود شيء أصبح بمرور الزمن لا يتناسب مع المُتغيرات التي تطرأ على حياتنا، ومن ثم وجب إجراء بعض التغيرات في هذا الشيء لكي يتناسب مع ما طرأ من تغيير، ومثال ذلك لو لديك جهاز تليفون محمول، أو جهاز حاسب آلي وتلقيت رسالة بتحديث برنامج التشغيل، ثم قمت بتحديث هذا البرامج.

ما معنى هذا؟ هذا معناه إن لديك برنامج تشغيل أصلاً، إلا أنه أصبح بمرور الوقت لا يتناسب مع التطور التكنولوجي، فإذا لم يكن لديك برنامج تشغيل أصلاً فلا جدوى من تحديثه.

أما إذا رأيت استبدال جهازك بآخر لأسباب قد تراها حسنة، فلا مجال هنا للحديث عن التحديث، بل إحلال جهاز محل آخر.

إذا ما طبقنا هذا المفهوم على الفن عامة، والموسيقى خاصة، فقد نصل إلى حقيقة مُهمة؛ إنه لا صراع بين الأصالة والحداثة، إذ أن التطوير هو من سُنن الحياة، وبلا تطوير تصاب الحياة بالجمود، غاية الأمر أن يقوم التطوير بناء على أساس ثابت. فلكي يتم تطوير مُوسيقانا لا بد أن ينبع هذا التطوير من ذاتنا وأنفسنا وتراثنا وثقافتنا، والحفاظ على هويتنا، عدا ذلك يكون إحلال هوية محل هويتنا، واستقدام مُوسيقى أجنبية وغريبة وإحلالها محل مُوسيقانا بزعم التطور والتحديث الأمر الذى يؤدي إلى محو هويتنا وثقافتنا وتراثنا المورثة عبر الأجيال المُتعاقبة.

لا أحد يزعم أن عبد الوهاب، والقصبجي والطويل- وغيرهم كثيرين من هذا الجيل- لم يكونوا مُجددين ومطورين في الفن المُوسيقي رغم تمسكهم بالهوية المصرية وظهور ذلك جلياً في جميع إنتاجهم المُوسيقي، وتلا هذا الجيل أجيال أخرى استمرت في تطوير المُوسيقى المصرية، وأثرت حياتنا الفنية بالإبداعات المُتميزة مثل عمار الشريعي، وياسر عبد الرحمن، وعمر خيرت وغيرهم.

أما ما يُقدم الآن من فن مُوسيقي سواء من المُطربين الشبان، أو من فرق الأندر جراوند، أو ما يسمى حاليا بأغاني "المهرجانات" فهو بعيد كل البُعد عن ثقافتنا وتراثنا، وبالأحرى هويتنا، بدعوى التطوير والتحديث، أو بزعم مُسايرة الاتجاهات العالمية الجديدة، وحقيقة الأمر أن العولمة تهدف إلى جعل العالم قرية صغيرة أو مُجتمعا واحدا يفكر بطريقة واحدة، ويشعر بشعور واحد، تختفي فيه القوميات والعرقيات، فهو نوع من أنواع الاحتلال الفكري والثقافي، وبالتالي سينشأ جيل لا يرتبط بقومه وثقافته وتاريخه وينقطع الحبل السري الذي يربطه بوطنه، وهذا ما نحذر منه وبشدة؛ فالأمر جلل.

الصفحة الأخيرة

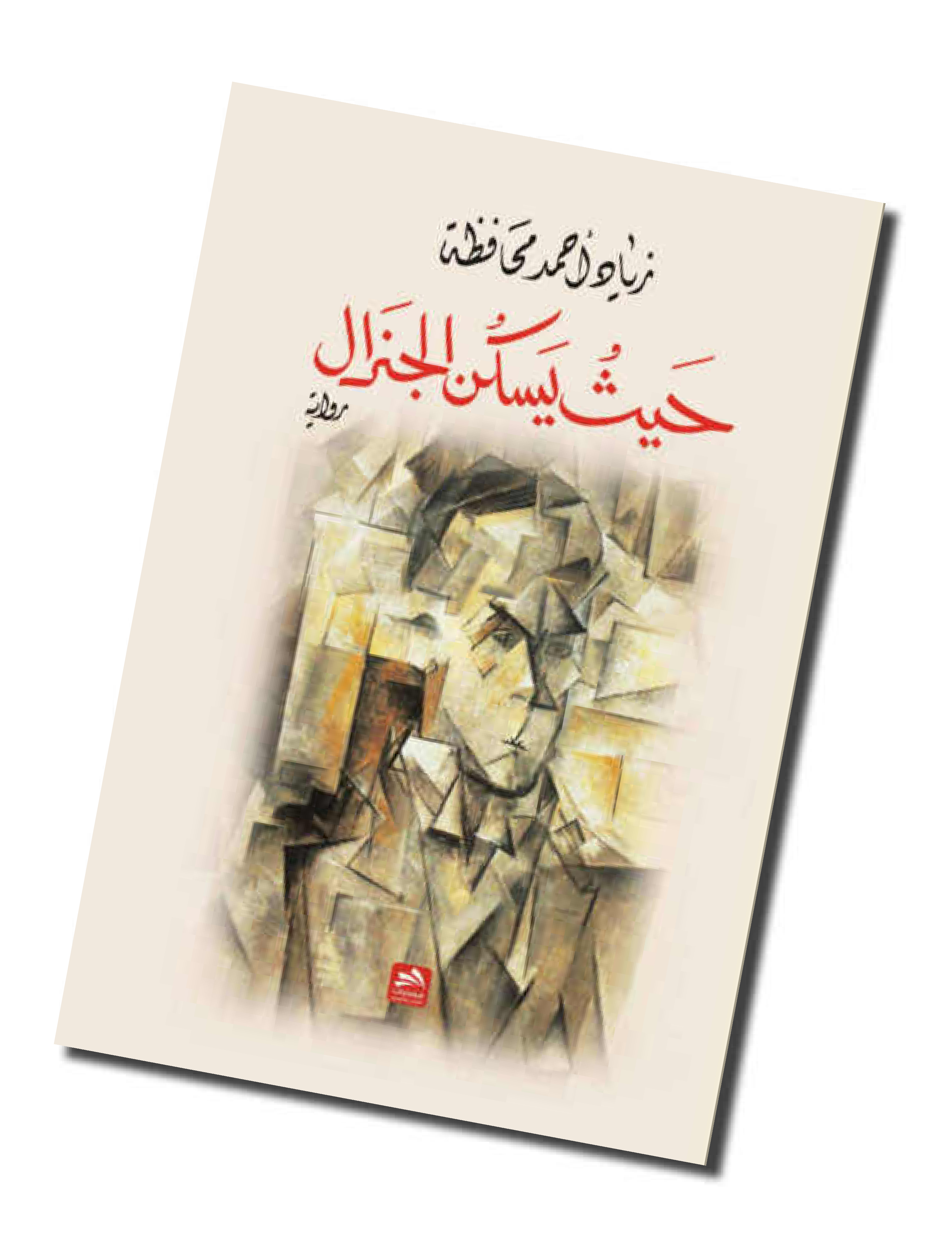
في مديح التنمر!

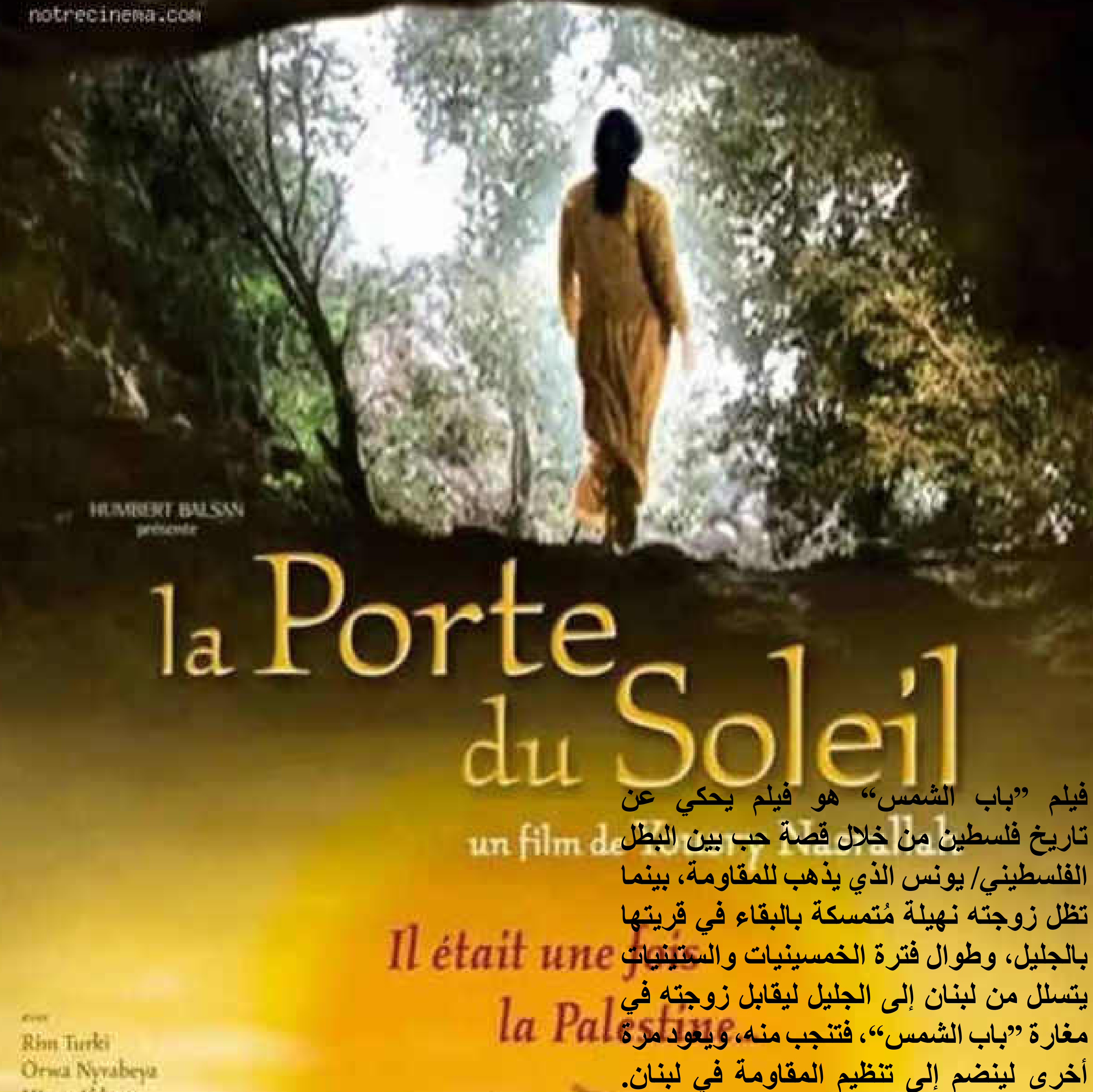
كيف يمكن أن يبدأ إنسان كتابة مقال بهذا العنوان؟!

الحقيقة أن "التنمر" من المعالم المُهمة والبارزة في الساحة الثقافية، والذي يتم عادة تجاهله أو السكوت عنه، التنمر ليس مُجرد سلوك يعتمده عدد من المُثقفين والأدباء، هو، فعليا، سور منيع يحيط به الشخص نفسه؛ فيمنع وصول أي نقد سلبي خوفا من تنمره، ربما ليس سورا تحديدا، ربما هو درع، أو شيء يشبه أشواك حيوان "الشيهم" التي تهابها حتى النمور الضارية والواسعة الحيلة، إنها رسالة دائمة وصريحة: إياكم والاقتراب مني، فأنا مُؤذي ولاذع، لكن الشيهم يحتاج أشواكه، فهو كائن مُكتنز، متوسط الحجم، بطيء الحركة، بلا أنياب قوية ولا مخالب مُهددة،هو قليل القدرات، محدود الذكاء، بائس الحيلة، من دون أشواكه المُهددة، سيكون فريسة سهلة لأي كان، أحيانا يأتي التنمر من هنا، من الضعف، فحين تكون المُثقف صاحب اللسان الصارم والقلم الحاد، فمن سيجرؤ على أن يشير لضعف في عمل أنجزته، أو رأي طرحته، في النهاية، نحن جميعا نعاني من نقاط ضعف نحاول جاهدين حمايتها والتغطية عليها، والكائنات الحية عموما- ليس المُثقفين فقط- مفطورة على تجنب الأذى وتفاديه، أعرف أديبا كبيرا - في السن على الأقل- بلغ به التنمر أن سلخ بكلماته القراء الذين كتبوا تعليقات سلبية عن أحد كتبه على موقع Good Reads، استعمال آخر للتنمر هو تقليص مساحة حرية الرأي والاعتداء عليها، عموما الدول تفعل ذلك بتوسع، فلا بأس إن استعار منها "المثقفون والأدباء" أحد حيلها، فمن الشائع عند المُثقفين الناطقين بالعربية ولعهم الشديد بالدولة والنظام والسُلطة، نعم التنمر يمنحك "السُلطة"، التنمر ليس إرهابا، فالسُلطة لا تكون سُلطة حقيقية إلا في غياب التهديد المُباشر وإلا لاعتبرنا بلطجيا يحمل مدية "سُلطة"، لكن ذلك البلطجي يتحول لسُلطة حينما ينام في بيته، بينما يلتزم الناس بأوامره ونواهيه، لأن النصل قد تحول من كيان مادي، لكيان ذهني، أصبح النصل مشهرا في وعي الناس، وليس وجوههم، هنا تولد السُلطة، المُتنمر يستطيع امتلاك تلك السُلطة، لن يضطر لشهر سلاح الكلمات للدفاع عن حياضه، فالآخرون سيلتزمون خوفا من التهديد باستعمال التنمر ضدهم، ومع الوقت سينسون سبب التزامهم، وسيأتي من لم يروا التنمر فيقلدونهم، فتتكون "جلطة" سُلطة صغيرة لطاغية صغير لا يمكن المساس به، لكن التنمر ليس فعلا فرديا فقط، فالبشر كائنات اجتماعية، وكذلك من ينشطون في الحقل الثقافي فيكونون قطيعا- أو ربما ما يشبه العصابة- يزمجر ويعوي ويبرز أنيابه ومخالبه، مُكثفا حالة التنمر ومُضاعفا من أهميتها وفعاليتها، يصبحون جماعة مُتنمرة تحمي أشواك كل واحد فيهم الآخرين قدر ما تحميه أشواكهم، التنمر مُفيد عموما، فهو يحطم المُنافسين، ويبعد النقد السلبي، ويضمن إخلاء المجال لقطف الثمار المرجوة التي قد تُمنح لمُجرد الخوف من التنمر، الخوف من تركيز الهجوم والإلحاح عليه حتى يُدمي، في النهاية من يحب أن يكون هدفا لهجوم مُركز مُستمر يحط من قدره؟

المُثير أن هذا الميل "للتنمر" يترافق مع تفشي الرخاوة واللزوجة وانعدام الصرامة والمواقف الحادة الواضحة، التنمر في صلبه وتعريفا: زائف، أجوف، مبني على اتهامات باطلة، وإلحاح بتكرار أكاذيب، مبني على هجوم بلا معنى يحدث بلا هدف واضح، ومن دون مُبررات منطقية، سوى الرغبة في الإرهاب والتخويف والحط من قدر شخص أو كيان، لتحقيق مصالح مخفية لا يظهر أثرها في الهجوم، لكن الحدة والصرامة والصلابة الموقفية، هي أشياء مُختلفة تماما عن التنمر، إنها موقف عدائي منطقي وواضح لأسباب مُعلنة وذات معنى، إنها النقد الحاد الصريح، الإدانة الواضحة المُعلنة، إنها "حرب" بقدر ما التنمر "اغتيال"، المُثير أنه مع اضمحلال النقد الحاد والصريح، مع تواري المعارك الأدبية والثقافية التي كانت تتوهج بها الثقافة العربية في النصف الأول من القرن العشرين، لصالح "أسرة ثقافية كبيرة سعيدة ومُتحابة ومُتفقة"، ظهر التنمر في الحركة الثقافية والأدبية، لأننا لم نعد نتصادم لأسباب ثقافية حقيقية، لأن الصراع الآن هو حول "السبوبة" و"الرزقة" والجائزة المُنتفخة بالدولارات، ومُكافأة نشر المقال.. إلخ، فتوارى المُحاربون واحتل مكانهم "المُغتالين"، وخلت الساحة من الأسود لصالح كائنات "الشيهم" الشوكية الجلد، لم تعد معارك أدبية، بل حفلات سلخ وترهيب، الحقيقة أن "التنمر" الثقافي ليس مرضا، بل هو عرض للمرض، عرض لحركة أدبية وثقافية تحتضر ببطء مُؤلم وتأبى أن تموت لنخلي المكان من جيفتها ونبحث كيف نخلق واحدة جديدة، وستبقى هذه الجيفة تحتل المدى ما دام يتم حقنها بالجوائز والمنح و"التربيطات"، لتنز "تنمرا" بينما تخنق رائحتها الأكسجين في صدورنا.

ياسر عبد القوي


زياد أحمد محافظة
حَيثُ يَسكُن الجنَرال
رواية



فيلم "باب الشمس" هو فيلم يحكي عن تاريخ فلسطين من خلال قصة حب بين البطل الفلسطيني/ يونس الذي يذهب للمقاومة، بينما تظل زوجته نهيلة مُتمسكة بالبقاء في قريتها بالجليل، وطوال فترة الخمسينيات والستينيات يتسلل من لبنان إلى الجليل ليقابل زوجته في مغارة "باب الشمس"، فتنجب منه، ويعود مرة أخرى لينضم إلى تنظيم المقاومة في لبنان. الفيلم مأخوذ عن رواية تحمل نفس العنوان للأديب إلياس خوري.

تم تصوير الفيلم في سوريا ولبنان، ويُعد عودة للأفلام الملحمية، وقد تم تصويره في جزئين.